

王光祈文集

音乐卷

［中］

四川音乐学院
成都市温江区人民政府 编

四川出版集团
巴蜀书社

·王光祈文集·

WANGGUANGQI WENJI



王光祈文集

音乐卷

［中］

四川音乐学院
成都市温江区人民政府 编

四川出版集团
巴蜀书社

本册目录

文　论

西洋音乐与戏剧[①]

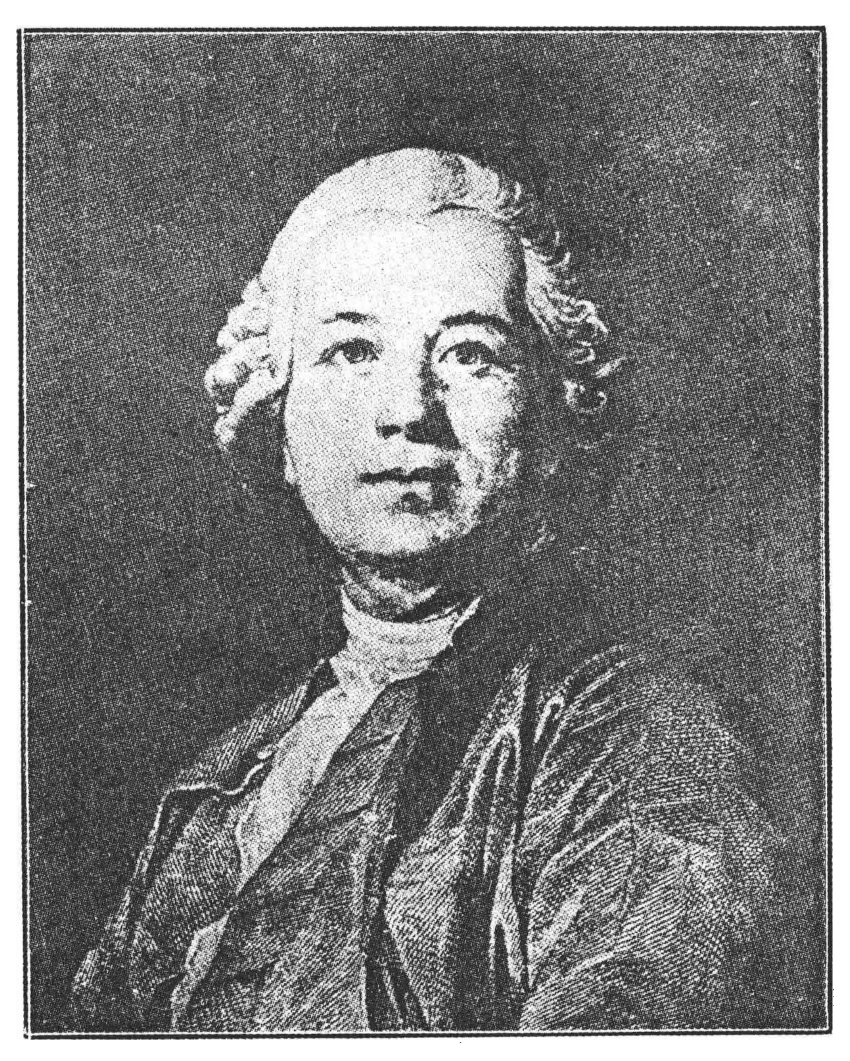
目　次

① 《西洋音乐与戏剧》于1925年2月由中华书局（上海）首版，本《文集》所选用之版本为中华书局（上海）1929年11月第四版。



十九世纪歌剧大家瓦庚来

（Wagner）



十八世纪歌剧大家古鹿垓

(Christoph Gluck)

开卷数语

欧洲戏剧（Drama）可以分为两种：一曰“歌剧”（Opera），剧本编制用诗词体裁，并谱入音乐以歌之，略如吾国的“昆曲”与“京戏”；二曰“语剧”（Schauspiel，或译为道白剧），剧本编制用白话体裁，一如寻常人相语，略如吾国现在所谓“新戏”。

在“语剧”之中，又分为两种：（甲）“无乐语剧”，即是全剧之中，不设音乐。大概普通“语剧”，皆属此类；（乙）“有乐语剧”，即是全剧之中，往往插入几段音乐或歌唱，为之点缀，如莎士比亚的《夏夜之梦》（Ein Sommernachtstraum），则插有德国音乐家门登思宋（Mendelssohn）的音乐，易卜生的《白尔梗堤》（Peer Gynt），则插有那威音乐家葛礼克（Grieg）的音乐。

本书目的在叙述欧洲最近三百年来的歌剧进化情形（即自第十六世纪末叶乐剧复兴运动之时起），但是近代歌剧，又系从古代希腊的“悲剧”（Tragödie）、“趣剧”（Komödie），以及中古时代的“神剧”（Mysterien）、“诗剧”（Liederspien）等等变化出来的，因此，我们又不得不一述古代希腊的“悲剧”、“趣剧”以及中古时代的“神剧”、“诗剧”等等，以探其原。不过古代希腊所谓的“悲剧”、“趣剧”，中古时代所谓的“神剧”、“诗剧”，其内容颇似“有乐语剧”，与近代所谓“歌剧”略有不同。故本书用语，在十六世纪末叶乐剧复兴运动以前，则一律称为“乐剧”（Musikdrama），在复兴运动以后，则一律称为“歌剧”（Opera）。

Opera（即歌剧）一字，原出于意大利语，惟该字最初含义，只是一种“普通音乐著作”之意，并无戏剧意义在内。当十六世纪末叶意大利中部佛鲁冷池（Florenz）地方乐剧复兴运动之时，所有歌剧作家，多以“用乐戏剧”（Dramma per Musica）数字，名其著作。到了十七世纪中叶以后，Opera一字始渐渐专作戏剧著作名称之用，并于该字之后，附以seria（庄）或buffa（趣）的形容词，用以分别“庄剧”（Opera seria）及“趣剧”（Opera buffa）。

到了十九世纪，德国歌剧大家瓦庚来（Wagner）氏出，又极喜用“音乐的戏剧”（Musikalisches Drama）这个名词，因此之故，世人对于“歌剧”与“乐剧”这两个名称，又常常彼此混用，不加分别。惟本书为避除读者误会起见，无论佛鲁冷池诸家之作，以及瓦庚来氏剧本，皆一律称为“歌剧”，以免与古代希腊及中古时代之各种“乐剧”相混。

又本书歌剧作家之名，只译其中最重要者，其余诸人则仅录姓名原文，不加翻译，以免满纸都是译名，徒乱人意。

中华民国十三年七月四日王光祈书于柏林南郊之Steglitz，Adolfstr. 12

上编　西洋歌剧进化短史

（一）滥觞时代

欧洲文化多发源希腊，而戏剧亦为其中之一。当纪元前六百年之顷，有希腊歌者名 Arion 的，创制一种歌调，叫做“低条人波斯”（Dithyrambus），为祭礼希腊古神“低屋柳锁司”（Dionysos）之用。此歌系用若干人“合唱”，外有管类乐器（Aulos）相和，唱时歌者乔装改扮，绕行“低屋柳锁司”神案之侧。到纪元前五三六年，有希腊人名 Thespis 者，更于歌中加入“独唱”，于是此歌遂一变而为希腊“悲剧”（Tragödie）之祖（约在吾国周景王时代）。

稍晚，有希腊人名叫 Phrynichos 的，更将此种“悲剧”超出宗教关系之外，而用以演唱人事。彼曾制一剧，描写波斯人之占领希腊 Milet 情形，一时观众无不为之泪下。惟 Phrynichos 却因此反受政府之罚，说他不应该描写祖国降辱情形，有伤国家尊严。后来 Phrynichos 氏又作一剧，备述波斯于战役之后，如何连遭不幸，以快人心，于是政府乃宽免其罪。

在纪元前五百年之际，又有希腊人名叫 Pratinas von Phlius 的，创制一种喜剧（atyrspiel），其内容甚为滑稽可笑，常于悲剧终止之后演唱，使观者一洗其悲哀之思。

于此有一事最令吾人注意的，即古代希腊演唱悲剧，关于剧中战争、谋刺种种凶行，皆不在剧中实地演出，惟用一使者口中报告即足。而剧中注重之点，只在描写此种因战争、谋刺、种种凶行而引出之各种结果，以及精神方面所感受之影响而已。希腊人真不愧为一个审美的民族！

从纪元前五百年到四百年之间，为希腊悲剧极盛时代，每当祭祀“低屋柳锁司”古神（Dionysosfest）之时，全国诗人群集雅典比赛；凡参预此种比赛之诗人，每人必须编撰三种悲剧（其内容皆彼此相关），一种喜剧（Satyrspiel），此四种戏剧合成一卷，叫做一个 Tetralogie。

据历史纪载尚可以考见的，当时希腊著名诗人 Aschylos 曾写了一个 Orestes Tetralogie，其中系包含三种悲剧：（甲）Agamemnon、（乙）Die Koephoren、（丙）Die

Eumeniden（此三种悲剧脚本现尚保存），与一种喜剧（丁）Protens。此外还着有数个 Tetralogie，如 Perser Tetralogie、Lykurgos Tetralogie、Ödipus Tetralogie 之类是也。其余诗人如 Euripides 氏则着有 Alkestis Tetralogie、Medea Tetralogie、Troaden Tetralogie 数种；Sophokles 则着有戏剧一百一十三种，皆用以参加比赛者。惟当时习俗，每次比赛皆系一剧与一剧相赛，并不是用全部 Tetralogie 相赛。

除上述悲剧作家外，尚有 Aristias、Polyphradmon、Xenokles、Philokles、Meletos 诸人，皆于希腊悲剧极有贡献。

以上所述为希腊古代悲剧之进化情形。至于趣剧（Komödie）亦系从祭礼"低屋柳锁司"古神（Diongsoskult）之时，所产生出来的，但其内容则偏于滑稽欢乐，使人发生快感。其创始者为雅典人 Susarion（约在纪元前五八〇年左右，为吾国周简王时代）。此外著名之趣剧作家，则有 Kratinos、Krates、Eupolis、Pherekrates、Phrynichos、Aristophanes 诸人。

在趣剧之中，最令我们注意的，即其中含有一种政治作用。大概当时常演国中重要人物的事实，所有剧中"合唱"（chor）辞句，多用时事材料，以讥以讽。故当时趣剧并不是一味使人开心，实含有讽刺深意。

至于音乐一事，无论在使人忧伤的"悲剧"（Tragödie）也罢，令人开心的"喜剧"（Satyrspie）也罢，发人深省的"趣剧"（Komödie）也罢，皆极占重要位置。所有剧中歌唱跳舞，皆用管类乐器叫做 Aulos（略如吾国之锁喇）的相和。大概当时悲剧关于"合唱"（Chor）歌队人数约有十二位至十五位左右，喜剧"合唱"歌队人数则有十二位到十四位左右，趣剧"合唱"歌队人数，则有二十四位之谱。惟其时欧洲"复音音乐"尚未发明，故无论众人合唱也罢，乐器相和也罢，其音皆是彼此一致，毫无相异之音杂入其中，是即所谓"单音音乐时代"。

歌唱之外，尚有各种跳舞，其在悲剧之中则意态庄严，名为 Emmeleia 跳舞，其在喜剧之中则形状怪诞。称为 Sikinnis 跳舞，其在趣剧之中则寓讥刺于诙谐之内，名为 Kordax 跳舞。

从此看来，古代希腊戏剧与音乐的关系，可谓十分密切。但是其后希腊悲剧日趋于"语剧"一途，所有剧中"合唱"渐不为人所重，其末流也竟至将音乐完全逐出戏剧之外，是为希腊戏剧音乐由盛而衰的时代。

当希腊大哲柏拉图及亚里斯多德时代，音乐尚称繁盛，但是到了亚里斯多德门人 Aristoxenons 的时候（约在纪元前三二〇年左右），希腊音乐遂一蹶不振。故 Aristoxenons 氏（系希腊有名音乐评论家）不胜其悲愤之情，常发复古之思。

我们详细考察希腊音乐衰微时期，大约正系希腊丧失独立之际，其时约在纪元前三三八年 Chäronea 战役之际。此正所谓"国家将灭，音乐必失"。因为一个民族之衰，系先从

耳朵衰起，最初是听不见，渐渐的便看不见，以至于哑口丧心，而成为一种行尸走肉！

希腊的戏剧既把音乐赶起走了，于是戏剧音乐亦遂从此衰微。其后承继希腊的罗马人，又太喜欢打仗，对于音乐一道，更是漠不关心，至多只把音乐拿来助他们的战兴罢了，那里还晓得音乐与戏剧的关系，是为欧洲乐剧走入穷途时代。

（二）衰微时代

照上面所述，希腊乐剧到纪元前第四世纪之时，遂渐渐由盛而衰。这一衰却非同小可，直到纪元后第十六世纪末叶，始在意大利中部佛鲁冷池（Florenz）地方复活转来，中间相隔差不多有两千年！

所幸者在这衰微期中，尚有两位“乐剧保姆”把那不绝如缕的乐剧，殷勤抚养起来。这两位保姆究竟是谁？一位便是耶稣教堂，一位便是“土巴堵儿”（Troubadour，欧洲中世纪的一种奏乐诗人）。

我们知道，欧洲许多艺术文化，在中世纪衰微之时，多受耶稣教会加以豢养护持，音乐亦为其中之一。当中世纪之时，有一种叫做“神剧”（Mysterien）的，专演关于宗教方面的事迹。最初只演耶稣一生历史，其后渐渐加演圣母马利亚历史，再其后更加演耶稣门徒历史。剧中分歌唱、说白两种，大致皆取材于《圣经》之上，歌词则多直接选自“教堂乐歌”。至于剧中所用音乐则为“伸缩喇叭”（Posaunen）“大风琴”（Orgel）等等。

初演之时，常在教堂之中，稍晚，则更由教徒扮演于露天市场之上。大约每次开演，多择十字街头，往来便利之处，高搭一个戏台。台分三层，上层为天堂，中层为人间，下层为地狱，以便表演剧中一切升天降狱之种种宗教传说。此种“三层戏台”常为当时欧洲一切舞台之模范，在英国旧式剧场之中，曾以此种三层建筑为其根本形式。

到十三世纪之时，又由此种“神剧”演出一种“性剧”（Moralitäten）。换言之，即是剧中将善恶邪正各种抽象性格，皆用戏角以饰之。譬如博爱、公理、真实、美丽、骄傲、淫放等等性格，无不饰为角色，出演于舞台之上，表唱各种寓言故事。所有关于一切行为善恶之评判，则仍以宗教传说为标准。但我们却可以从此看出，此种“性剧”实是由“非人生的神话”进而为“人生行为”的一种过渡时代。此种“性剧”在十五世纪之时，大昌于英法两国，其在意德各国之间，亦复甚为流行。

以上所述即为欧洲乐剧衰微期中，耶稣教堂对于乐剧所尽的一种保护责任。再其次则为乐剧的第二位保姆——土巴堵儿。

我们知道，当欧洲中古时代，音乐界有两大潮流：一种是教堂音乐，材料则取之于宗教，乐歌则极重规律；一种是“土巴堵儿”，材料则取之于人生，乐歌则极尚自然。此两种潮流，彼此对抗，誓不两立。

什么叫做“土巴堵儿”（Troubadour）？即是欧洲中古时代法国方面的一种奏乐诗人，这种诗人既解音乐，又会作诗。每当行歌之际，辄手抱琵琶，周游各地，所唱多为爱情之诗，颇为世人欢迎，于欧洲音乐进化，曾发生极大影响。

在十三世纪时，有一位土巴堵儿名叫 Adam de la Hale（生于一二四〇年死，于一二八七年）的，曾谱有一种“诗剧”（Liederspiele），叫做《鲁冰与马绒》（Jeu de Robin et de Marion）的，颇似我们近代所谓“短剧”（Operette）。

此剧最初登场之人，系一位女子名叫马绒（Marion）的，高唱其恋爱诗歌，以表示她笃爱骑士鲁冰之意。旋有一位少年登场，其名为阿伯提（Aubert），手执猎鹰，方自比武场归来，与马绒相见，极道其相慕之情，备极恭媚。惟马绒意不属彼，且正色告之曰，“我已恋爱鲁冰，请君不必扰我”云云。于是阿伯提大为失望，且自谓将投身东流，誓以情殉。而马绒闻之，不但不怜，而且报以热讥冷笑，阿伯提乃大怒而去。

于时骑士鲁冰登场，与马绒商议婚期诸事，并拟前往聘请歌者及通知朋好，以赞助婚礼，乃与马绒握别而去。

其后阿伯提复行来此，守候鲁冰归来，借口鲁冰曾摩了他的猎鹰，力与鲁冰格斗，鲁冰被殴倒地，阿伯提遂将马绒掳掠而去。其时鲁冰所请赞助婚礼之歌者名叫高体耳（Gautier）的方到，目睹马绒被人掳去，但是他暂不往追，且先行将鲁冰救起，再作计较。于斯时也，阿伯提因受马绒之拒，计无所逞，终为马绒所服，自愿复将马绒送还鲁冰。于是宾主欢乐，大开跳舞，复由歌者高体耳氏高歌一曲而终。

此即该剧全部内容。其中所写全系人生，与昔日教堂所演之“神剧”可谓大异其趣，此剧曾由德人译为近代乐谱，兹将法文原诗及译谱节录两段如下（下面华文译诗是从德文转译出来的）：

1. Marion's Liebeslied（马绒之恋爱歌）

   Robins m'aime，Robins m'a；

   Robins m'a demandée，si m'ara.

   Robins m'acata Cotèle D'escarlate bone et bèle，

   Souskanie et chainturèle A leur i va.

   Robins m'aime，Robins m'a；

   Robins m'a demandée si m'ara.

2. Lied des Ritters（骑士鲁冰之歌）

Hui main jou chevauchoie Lès l'orière d'un bos;

Trouvai gentil bregière Tant bèlene vit roys.

Hé! trairi deluriau, deluriau, deluriele,

Trairi deluriau, deluriau, delurot.

1. 马绒之恋爱歌

鲁冰爱我，为我有；

他曾选我从众中，为他有。

鲁冰为我，曾置新衣，饰我之发，接骨（花名）蔷薇，

鲁冰诚实美好，与我相偕到老。

鲁冰爱我，为我有；

他曾选我从众中，为他有。

2. 骑士鲁冰之歌
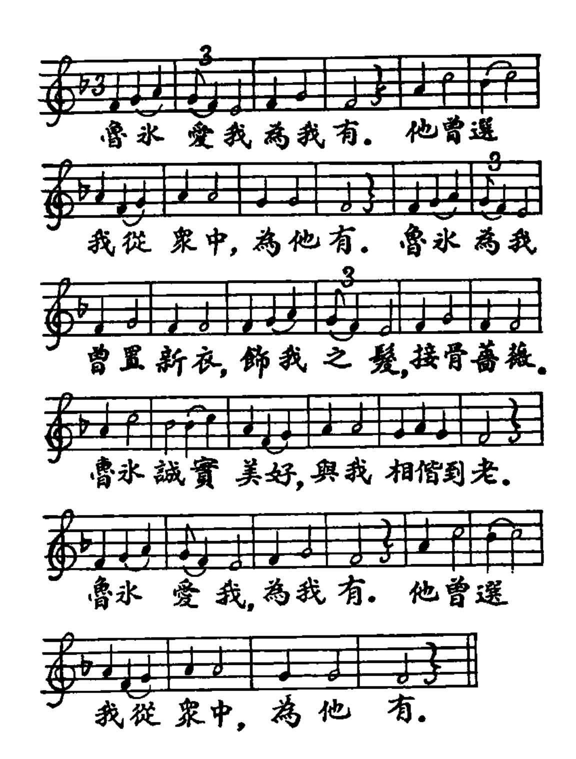
清晨骑马过丛林，遥看古树阴森；

忽闻牧女发高吟，怦然有动于心。
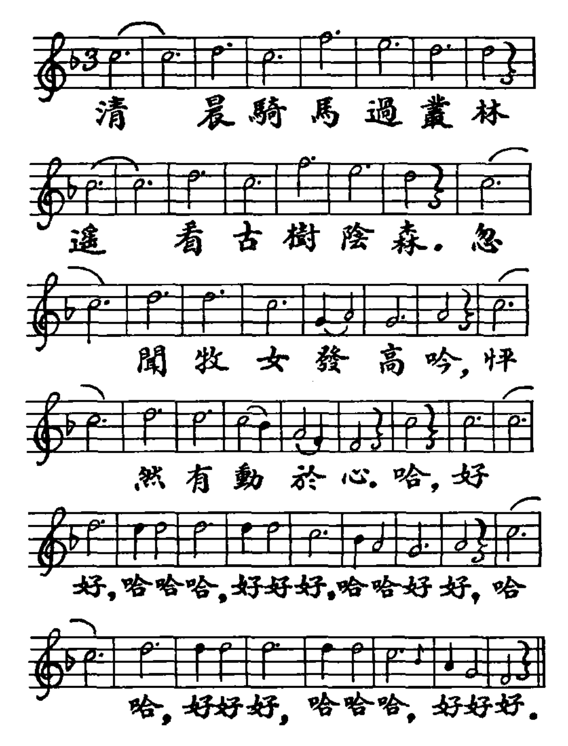
哈，好好，哈哈哈，好好好，哈哈，好好。

哈哈，好好好，哈哈哈，好好好。

1. 马绒之恋爱歌



2. 骑士鲁冰之歌



在当时演唱此种“诗剧”，大概是没有什么乐器相和。即有，亦不过是一些琵琶之类。而且乐器相和之音，与歌唱之音，完全一致，因为当时“复音音乐”尚未普遍故也。但是我们细看上面那篇调子、歌词、剧情，虽是极为简单，却是已经具有一种短短歌剧的雏形。故就欧洲乐剧衰微时代而论，在宗教方面则有基督教徒之“神剧”，在民间方面则又有“土巴堵儿”之“诗剧”，总算是把那种已经衰落，不绝如缕的乐剧，保存了一些，给欧洲后世歌剧作一点模范，决不似我们中国所谓“从兹绝矣”的广陵散。

但是吾人屈指一算，自希腊乐剧衰微以还，其间已有一千九百余年之久，只凭这一点“神剧”与“诗剧”便可以使他们那样富于进取，长于审美的欧洲人，安心满意吗？当然不能！于是又转入第三个乐剧复兴时代。

（三）复兴时代

当纪元后一六〇〇年左右，意大利中部佛鲁冷池（Florenz）地方，受文艺复兴潮流影响，一般知名之士，咸集于伯爵巴尔底（Bardi）宅中，以恢复古代希腊文艺为号召，而乐剧亦为其中之一。其时欧洲音乐界中，正为“对谱音乐”（Kontrapunkt）横行

时代，何谓“对谱音乐”？换言之，即一个调子之中，同时有数个“主调”（Melodie）一齐发音，而此种“主调”又皆各自独立，往前进行，彼此互不相谋。但是合奏结果，却依然十分和美。此种艺术，固系空前发现。然美术最高目的，不在花头众多，外表美观，而在内心表现，神与艺化。惜当时流行之“对谱音乐”，虽尽巧妙之能事，而终不如古代希腊“单音音乐”之能发展情感，耐人寻味。因此之故，佛鲁冷池诸名士，皆竭力排斥“对谱音乐”而欲以古代希腊“单音音乐”代之。然我们人类历史进化公例，又是不许一味专向后头退的，故当时佛鲁冷池诸名士，虽口口声声，说是要恢复古代希腊“单音音乐”，但是其结果，却另产生一种崭新之物。其物为何？即是我们近代盛行的“主音音乐”（Begleitete Monodie）。

何谓“主音音乐”？即是一调之中，只以一音为主，而以其他同时合奏之音为副，前者称为“主调”（Melodie），后者称为“谐和”（Harmonie）；前者如人之身体，后者如人之衣服；前者之职责在代表思想，后者之职责在渲染颜色。故就表面观之，“主音音乐”虽亦系同时数个异音齐发，然其中有主有奴、有正有从，与从前之“对谱音乐”不同。其在他方面观之，“主音音乐”虽亦只有一个“主调”，但同时复有“谐和”与之相辅，亦与古代希腊之“单音音乐”，始终只有一个声音进行者（即或数种乐器合奏，亦只奏相同之音，不过增大其声浪而已）不同。故“主音音乐”实为当时一种新产之物。

“主音音乐”既已发明，于是当时所制剧本，亦皆建筑于此种基础之上。换言之，即是当剧中伶人歌唱（主调）之时，再用乐器另发一种与彼相异之低音（Generalbass）以和之。所以用低音的意思，即在使其不掩主调之音，而同时又能使主调（即歌唱之调）之音格外谐和，论其地位只算是一位侍从之臣罢了。此实为当时音乐界开一新纪元。故欧洲音乐历史家，因称此时代为“低音时代”（Generalbasszeitalter）。

至于剧中歌调，为求听者充分了解词义起见，对于节奏种种束缚，几乎摆脱尽净，有如寻常说话。此种“说话式之歌唱”，有一个特别名称，叫做“吟诵”（Recitativ）。发明这个“吟诵”的人，名叫喀车里（Caccini，生于一五五〇年，死于一六一八年），亦是巴尔底伯爵宅中参与文艺复兴运动的人物。喀氏曾在他的著名杰作 Nuove Musiche 篇首，为之序曰：“当佛鲁冷池诸名士会集于伯爵巴尔底宅中之时，我亦常参预其间，得益实属不少，胜如埋头研究三十年‘对谱音乐’！彼辈尝谓近世乐中语句之意，往往因迁就‘对谱音乐’之故，不惜横切硬断，遂使闻者不解所谓。此种办法，万不可为训。昔者希腊哲人，如柏拉图之类，曾有言曰：乐中要素有三，首为语句（Rede），次为节奏（Rhythmus），再其次始为音调（Ton），此三种次序吾人万不可加以颠倒云云。返观今日所谓‘对谱音乐’则一反其道，因此之故，我乃创制一种歌调，其性质恰似一种声韵谐和之演说（Harmonische Rede）……”此即喀氏自述其所以创用“吟诵”的意思。

与喀氏同时齐名之音乐家，名叫陌李（Peri，生于一五六一年，死于一六三三年）的，于一五九四年[1]谱 Dafne 歌剧一本，始高揭乐剧复兴之旗。一六〇〇年陌氏复制 Euridice 一剧，喀车里氏亦谱 Euridice 与 Rapimento di Cafalo 两剧以和之，是即为欧洲乐剧复兴之祖。

当时所谓歌剧既以说话式的"吟诵"为主，其所用之乐器（如钢琴〔Klavier〕、希腊古琴〔Lirone〕、大琶琵〔Theorbe〕、低音琵琶〔Chitarrone〕之类），又仅仅只发出一种低音（Generalbass）以和之。我们试闭目一想，此种歌剧之干燥寡味，当为何如。此种乐风在初起之时，不过是对于"对谱音乐"的一种反响，因为"对谱音乐"是"重乐不重词"，其结果遂演成"以乐害词"；现在他们掉过头来"重词不重乐"，其流弊又不免演成"以词害乐"。

在陌喀两氏之后，复有意大利人名孟特废底（Monteverdi，生于一五六七年，死于一六四三年）的，对于此种初兴歌剧，加以改良促进。孟氏原为 Mantua 地方之公家奏乐监督（Kapellmeister），曾在该地谱制 Orfeo 一剧（时在一六〇七年），为该地某氏婚礼宴会而作，一六〇八年复制 Arianna 一剧，颇受世人欢迎。旋于一六一三年被任为匪乃低邪（Venedig）地方马可斯教堂（Markuskirche）中的奏乐监督，复谱制"教堂音乐"不少。一六三七年匪乃低邪地方设立公共剧场（系为欧洲有公共舞台之始），孟氏复谱名剧多种，如 Adone（一六三九年）、Enea e Lavinia（一六四一年）、Il ritorno d' Ulisse（一六四一年）、L'incoronazione di Poppea（一六四二年）等等是也。孟氏对于前此流行之"吟诵"，既加以改良促进，以增高其表现剧情之力，同时更注意剧中"独唱"（Arie）之调，使其声韵悦耳。此实为从前佛鲁冷池诸人始制歌剧之时所最为忽略者也，但孟氏大功尤不在此，其最重要者，为增进剧场乐器一事。

我们知道，当时佛鲁冷池诸人所制歌剧，其所采用之乐器，不过钢琴、希腊古琴、大琵琶、低音琵琶数种，虽在剧前（Vorspiel）、剧中（Zwischenspie）、剧后（Nachspiel），亦常有共同合奏之举，但是仅此数种有限乐器，实未免过于简陋。自孟氏出后，乃于剧场之中，除弦乐外，复加伸缩喇叭（Posaunen）四件、小风琴（Positiven）两件、手携风琴（Regal）一件、号角（Kornetten）两件，以及筚篥（Flautino）、高音喇叭（Clarino）、洋喇叭（Trompeten）多种。较之昔时佛鲁冷池之剧场乐器，其繁简实不可同日而语。

除孟氏外，其时最著名之歌剧作家，尚有 Cavalli（曾谱四十二本歌剧，以 Ja on 一剧为最有名）、Legrenzi（曾为匪乃低邪舞台谱十七本歌剧）、Agazzari、Marco da Gagliano、

[1] 原文如此。现通常认为陌李（现译为"佩里"）的歌剧 Dafne（达夫内）1597 年创作于佛罗伦萨。

Giacobbi、Sacrati、Franceca（喀车里之女）、Cesti 诸人，皆对于歌剧前途极有贡献。

据上面所述看来，意大利歌剧在佛鲁冷池地方复兴之时，只注重“吟诵”，不注重“调子”（melodie）；到匪乃低邪地方发展之时（即孟特废底时代）对于剧中“吟诵”、“乐器”虽略有增进，然终不足以安慰“天生喜听美调”之意大利人。于是意大利南部乃阿坡（Neapel）地方，忽有一枝苍头军突起，执其牛耳者为史喀拉体（Scarlatti）氏（生于一六五九年，死于一七二五年）。史氏于一六九四年被任为乃阿坡地方之王家奏乐监督，彼曾谱制歌剧一百二十种，此外尚有许多教堂音乐（即如“默思”〔Messe〕乐谱便有二百种，“康打台”〔Kantate〕乐谱亦有六百种），其创作力之雄伟，真可使人惊异。彼在乃阿坡建立学校一所，专以讲求“调子”为号召，把佛鲁冷池诸人当日所最轻视的“调子”，从新推重起来。自从有了“乃阿坡学校”以后，意大利歌剧便添了一个绰号，叫做 bel canto，译出来便是“美歌”的意思。但是“歌调”虽臻美好，而“剧情”却亦从此忘却，只要“歌调”好听，便不管“剧情”怎样，有时悲忧内容，却被以愉快音乐，其末流甚至于所有歌剧作家均成了伶人的仆役！换言之，即所作剧本，多为“特定之伶人”、“特定之歌喉”而设的。我们细考此种潮流之产生，原是对于佛鲁冷池歌剧的一种反动，本来是不错的。但是后来愈走愈远，以至于现在欧人每谈及“意大利歌剧”这个名词，便联想到“只会歌唱不问内容”八个大字，仿佛意大利式的歌剧，始终是歌剧作品的下乘。

但是话虽如此，而史喀拉体的功劳，我们却不可埋没。即如彼所作的“开场音乐”（Ouverture），已是一种纯粹“乐器音乐”（instrumentalmusik），我们现代盛行的“生风里”（Symphonie），可以说是从他的“开场音乐”慢慢地进化出来的。他对于剧场乐器，亦极有贡献。我们知道，在十六世纪十七世纪之交（一五九二年到一六一九年），于意大利 Cremona 地方，有提琴制造家名 Amati 者，曾大享盛名，至史喀拉体氏出，遂以提琴为其剧中之主要乐器。本来意大利歌剧作家，向来即喜用“丝弦乐器”，不甚喜用“吹奏乐器”，其唯一原因，即是“吹奏乐器”之声来得太刚，易将歌辞之音掩蔽，“丝弦乐器”之音则来得较柔，不易遮掩歌音，惟当时所谓“丝弦乐器”，只是一些弹的乐器，如琵琶、钢琴、竖琴之类而已。至史喀拉体氏出，乃特重拉的丝弦乐器，实为近代剧场乐队之模范（近代剧场乐队以提琴为中心）。计当时史氏所采用之乐器为小提琴（Violinen）、中提琴（Bratschen）、大提琴（Celli）、低音提琴（Kontrabässe）、洋锁喇（Oboe）、低音大笛（Fagotte）、洋号角（Hörner）等等，已与五十年后“生风里”大家海登（Haydn）氏所组的“生风里乐队”一样。

与史氏同时著名之歌剧作家尚有 Durante、Leo（两人皆系史氏门生）、Greco 诸人，皆在乃阿坡派中极占重要位置。

以上所述是意大利歌剧自十七世纪初叶至十八世纪中叶的进化情形：其始也为佛鲁冷池地方（意大利中部）之乐剧复兴运动（约在十七世纪初叶，等于吾国明神宗时代），专重“吟诵”，不重“歌调”，为其领袖者则为陌李、喀车里两氏；其继也为匪乃低邪地方（意大利北部）之歌剧改进运动（约在十七世纪中叶，等于吾国明清之交时代），改良“吟诵”，增益乐器，为其代表者则为孟特废底氏；其后也为乃阿坡地方（意大利南部）之歌剧革新运动（约在十八世纪初叶，等于吾国清圣祖时代），专重“歌调”，不问剧情，为其代表者则为史喀拉体氏。是即为意大利乐剧复兴后一百余年中其间进化的大略。

但是欧洲各国接壤既如此其近，交通又如彼之便，当此意大利歌剧风起云涌之时，岂有不受影响之理？故自十七世纪中叶以来，意大利歌剧即开始向外发展，足迹所至，无不风从，是为意大利歌剧流传时代。

（四）流传时代

意大利歌剧的第一个行程，便是法国。当一六四七年，巴黎有大牧师名 Mazarin 者，召集一批意大利歌伶于巴黎，开演歌剧，一时颇引起法国人士研究歌剧之兴味。一六五九年有法人名叫康伯提（Cambert）的（生于一六二八年，死于一六七七年），始谱 La Pastorale 一剧，其后复谱 Ariane、Pomone 等剧。一六六九年康氏与其友 Perrin 获得设立剧院（Académie royale de musique）专利之权。未几，有意大利人吕里（Lully，生于一六三三年，死于一六八七年）者，前来巴黎担任皇家乐师之职，乘机将康氏专利之权夺去，康氏受其排挤，乃不得不逃往伦敦而去。自此以后，法国歌剧全为吕氏一人把持。吕氏虽为意人，而颇能与法俗同化，且吕氏又得一极为聪慧之诗人名叫 Quinault 的为之制作脚本，故吕氏所作歌剧如 Les fêtcs de l'Amour et de Bacchus（一六七二年）、Alceste（一六七四年）、Thésée（一六七五年）、Roland（一六八五年）、Armide（一六八六年）、Acis et Galatée（一六八七年）之类，皆有法国之风，颇受法国人士欢迎，至尊之为“法国国剧”（Französische Nationaloper），初不以其为意人所谱而外视之也。

吕氏所谱歌剧，极注重剧中字句抑扬顿挫之处，所有音乐节奏之轻重缓急，一一皆与字句相符。吕氏所谱既系法文脚本，故凡法人平常说话时之自然腔调，皆无不活跃于吕氏音乐之中。因此之故，法人嗜之若狂，尊为法国国剧，以与意大利歌剧对抗。且吕氏于所作歌剧之中，复插入许多特别跳舞音乐，因而乐器一项在彼剧中亦极占重要位置。又彼曾将“开场音乐”（Ouverture）扩充，为后世“开场音乐”之先导。此外从前

佛鲁冷池诸人所轻视之“合唱”（Chor），在彼剧中亦复占重要。总之，吕氏歌剧在当时颇负重望，在法国舞台盛行者亘百年之久，直至德国古鹿垓（Gluck）氏突然而起，始夺其席以去。

自吕里死后，法国歌剧作家颇为销沉，其中略可称道者，只有 Colasse、Desmarets、Charpentier、Mouret、Campra、Destouches 数人。直到十八世纪初叶，始有法国歌剧大家名那木（Rameau，生于一六八三年，死于一七六四年）者，复将法国歌剧声誉，重新振起。那氏所谱第一歌剧，叫做 Hyppolite et Aricie 的，于一七三三年发表。那氏主张与吕里相同，注重表现剧情，反对专讲音调。换言之，亦不欲以乐害词之意，可谓与佛鲁冷池诸人主张甚近，而与乃阿坡一派之偏重调子者悬殊。但是吕氏那氏两人，因为太注重字句之故，致使彼辈精力全用之于章句末节之中，而于歌剧大体组织，反无暇过问。换言之，只有字斟句酌之工夫，没有一气呵成之篇法。天地间事，往往顾小失大，吕那两氏，即其一例。

不过那氏音乐较之吕里已略重调子，此实微受当时“意大利歌剧”的暗示，故最初法国人士，皆丑诋那氏有意使法国歌剧为之意大利化。惟其后法国人士细审那氏歌剧，终与意大利歌剧不同，仍是走的吕里那条轨道，因而又复大尊那氏歌剧，为“法国国剧”，与吕里歌剧同享盛名。

未几（一七五二年），意大利“趣剧科班”（Buffonistentruppe）复得法政府之允许，来巴黎开演趣剧。欧洲歌剧，分为两种：（一）庄剧（Opera seria），庄重之剧也；（二）趣剧（Opera buffa），诙谐之剧也。趣剧自十八世纪以来，在意大利方面颇称发达。其中名手，如 Logroscino（生于一七〇〇年，死于一七六三年）、Pergolesi（生于一七一〇年，死于一七三六年）辈，最有盛名。自意大利“趣剧科班”将各项趣剧如 La serva padrona Il Maestro di Musica 之类，输入法国后，当时巴黎人士遂因此分为两派：一为“趣剧者”（Buffonisten），一为“反趣剧者”（Antibuffonisten）。前者为崇拜意大利趣剧之徒，后者为保护法国国剧之人。两派相持，竞争颇烈，其后意大利“趣剧科班”演满两年，必须出境，而法国本地之趣剧，亦遂由此成立。其中重要作家，如 Danican Philidor（生于一七二六年，死于一七九五年）、Monsigny（生于一七二九年，死于一八一七年）、Gretry（生于一七四一年，死于一八一三年）诸人，皆于法国趣剧，有所贡献。

以上所述为法国十七至十八世纪之歌剧情形：其始也以意大利歌剧之前来巴黎开其端，其继也有吕里、那木两氏之创造“法国国剧”，其后也复因意大利“趣剧科班”侵入巴黎，而产生法国本地趣剧。故吾人一览法国歌剧进化历史，可谓与意大利有极深之因缘者也。

再其次，则为英国。自法人康伯提被意人吕里在巴黎加以排斥后，康氏穷无所归，

即时逃往伦敦，并在该地鼓吹其歌剧主张。英国人士闻康氏鼓吹，一时歌剧兴味为之大浓，一如昔日意大利歌剧之侵入巴黎然。在英国从前本已有一种叫做“假面剧”（Maskenspiel）的，流行民间，至是乃由英人名匹尔思（Purcell，生于一六五八年，死于一六九五年）者，创制一种“英国国剧”（Englische Nationaloper），隐执英国剧场牛耳。我们每读欧洲音乐历史，英国对于音乐的贡献，独较意法德各国为少，较有关系的，只匹尔思一人。匹氏生平作品除许多教堂音乐外，曾着有三十五本“戏剧音乐”。因为他的剧中偏重“说白”之故，音乐便成为一种聊助剧情的附件，所以欧洲学者多称之为“戏剧音乐”而不呼之为“歌剧”。在匹氏早年著作之中，如 Dido and Aeneas 之类，尚有“吟诵”在内，后来他因为注重“说白”之故，遂将“吟诵”除去，所以他的晚年著作，只限于“导场音乐”（Einleitung）、“剧中音乐”（Zwischenspiel）以及点缀剧情之各种音乐而已。老实说来，已经是我们近代所谓“有乐语剧”（Schauspiel-musik）了。而且他最善应用“合唱”（Chor），每每于剧中插入，使人精神兴奋。故匹氏之在英，极为英人推重。与匹氏同时之音乐家则有 Daniel Purcell（匹氏兄弟）、Eccles、Finger 诸人。其较匹氏稍早之音乐家，则有 Banister、Humphry 诸人。

当匹氏生存之时，所有伦敦戏剧，皆由他一手包办。伶人乐师，皆系英人，剧中用语，皆为英文。自匹氏死后，意大利歌剧，又渐渐侵入伦敦来了。意大利“割势伶人”（Kastraten，如中国之宦者，当时以为此种人最善歌唱）来伦敦者不绝于道，其时伦敦一部分人士，极喜意大利歌剧，常将意大利歌剧之残篇断简，缀为新剧，剧中一律改用意文。所有英国舞台从此皆为意大利人独占，所有前此匹尔思艰难缔造之英国国剧，亦从此“呜呼哀哉”，意大利人的魔力真是不小。

于斯时也有德国大音乐家亨登（Händel）者，正从远道前来伦敦，并惠以极有价值之意大利歌剧多种，于是英人无不趋之若狂，不啻为意大利歌剧再行锦上添花。从此伦敦市上，遂全为意大利人之天下了。亨登一六八五年生于德之 Halle，其父为皇家理发匠，常令亨氏学习法律。惟亨氏性喜音乐，自少已然，因不忍违父之命，于其父死后，犹在本地大学研究法律一年，直至一七〇三年（时十八岁），始放弃学习法律之念，前往汉堡（Hamburg）研究歌剧。盖德国歌剧以汉堡发达为最早。欧洲之有公共剧场，当自意大利之韭乃低邪（Venediy）地方始（时在一六三八年[①]），前已言之；而德国之有公共剧场，则自一六七八年之汉堡剧场为始，故当时汉堡颇负有德国歌剧中心之重望。亨氏特往该城研究，并于其时作歌剧二种，一为 Almira，二为 Nero，在该地开演，颇受一般人士欢迎。其时意大利歌剧，既为全欧推重，故亨氏于一七〇七年（时二十二

---

① 原文如此。如今的文献记载，欧洲首座公开演出的歌剧院建于 1637 年意大利威尼斯（Venice）。

岁）特赴意大利研究歌剧，从各大名家游，尤与乃阿坡首领史喀拉体之子相善，常到乃阿坡与史喀拉体本人以及其它著名乐师周旋，因而彼之歌剧作品，颇受意大利影响。在意大利时，即受英人之聘，前往伦敦奏乐，彼乃于一七一〇年道经德境 Haunover 小作勾留，转赴伦敦。其时英国既举国崇拜意大利式之歌剧，故于善谱意大利歌剧名手亨登之来，备极欢迎。亨登到后，曾于十四日之内，制成歌剧一本，名曰 Rinaldo，不但英国方面大得同情，即德国汉堡、意大利乃阿坡等处，亦无不推重备至。当时伦敦有某书局专售此剧乐谱，便获利至一千五百英镑之多，其盛况可想而知。至是所有从前英人竞拾意大利歌剧残篇断简改制新剧之习，遂为亨登一扫而空。一七一八年冬季，英国贵族中人筹议设立一种研究及传播意大利歌剧之机关，名曰“歌剧学院”（Opernakademie），并遣亨登前往欧洲大陆聘请高等伶人乐师。其时适值德国德兰斯登（Dresden）王室方面，正有婚礼之举，所有著名乐师伶人，多集该处，亨登知之，特潜往该地，暗中将其优秀分子尽行聘去，于是伦敦方面之歌剧，从此盛极一时。亨登本人曾为该院共制若干歌剧，其著名者，约如下列：Radamisto（1720 年）、Mucio Scevola、Floridante（1721 年）、Ottone、Flavio（1723 年）、Giulio Cesare、Tamerlano（1724 年）、Rodelinda、Scipione、Alessandro（1725 年）、Admeto、Riccardo I.（1727 年）、Siroe、Tolemeo（1728 年）。此种歌剧，不但盛行于英德荷意等国，即素为吕里独霸之法国舞台，亦复常常开演，其横骋一世之概，可以想见。

一七二八年，伦敦“歌剧学院”因经费支绌之故，宣告停办，所有该院产业由舞台经理 Heidegger 氏备资承购，而“学院”之名称则仍旧保存，于是 Heidegger 氏又托亨登前往意大利聘请角色。一七二九年亨登复偕其新聘角色重返伦敦，于是年冬季开演，亨氏复制新剧 Lotario 一种，一七三〇年又继之以 Partenope 一剧，一七三一年复制 Poro、Ezio 等剧，一七三二年更制 Sosarme 与 Orlando 等剧，到一七三二年，第二次“学院”又复宣告暂停。而亨登最负后世盛名之“乐曲”（Oratorien，内容似歌剧，惟无做工，静唱而已），亦于是年开始制作。我们知道亨登为德国音乐之始祖，与巴赫（Bach）齐名，但亨氏之名著，却非一些连篇累牍滔滔不绝之意大利式歌剧，而实为其晚年（五十六岁至六十六岁之间）所作各种“乐曲”。现在德国舞台久已不演亨氏歌剧，而彼之“乐曲”则犹时时举行。

当时第二“歌剧学院”中之歌伶首领，为“割势伶人”（Senesino）。彼对于亨氏所作“乐曲”，极不愿歌，于是亨氏将彼辞退。彼含恨在心，复勾引院中其他著名伶人，一齐向亨氏辞职，另在伦敦新组一种意大利舞台，以与亨氏抵抗。因此之故，亨氏又不得不再往意大利，聘请新角，以与彼辈敌党相抗，其结果亨氏复占胜利。一七三四年亨氏又作歌剧一本，名叫 Ariadue，惟未几亨氏又与其同事 Heidegger 氏脱离关系，Hei-

degger 氏乃将其舞台租与反对党，此事大为亨氏所恚，亨氏因与他家舞台联合，并自行筹集经费，更于一七三四年复制歌剧 Terpsichore、Ariodante 两种，以与敌党争胜。其后复继之以 Alcina（一七三五年）、Atalanta、Giustino、Arminio（一七三六年）、Berenice（一七三七年）等剧，因此精神不免过于奋张，遂得中风之症。乃将所雇伶人，一律给以半薪辞退，己则前往 Aachen 养病。未几，反对党之舞台亦复倒闭，于是 Heidegger 氏又将两家舞台残部，收集起来，另设舞台，重新开演。于时亨登之病亦愈，Heidegger 氏乃请亨氏新制歌剧 Faramondo 及 Serse 两种，酬以英金一千镑，以修旧好。惟次年此项舞台又复宣告停演。自一七三九年至一七四〇年之间，亨氏往往临时约集伶工，开演歌剧，并谱制 Jove in Argo、Imeneo 及 Deidamia 等等。从一七四二年起，亨氏遂继续谱制"乐曲"，不复再向歌剧场中去讨生活，而彼之一生伟作，亦即基于此时。一七五九年四月十四日病殁于伦敦，死之前八日，犹举行音乐大会一次。死后英国人士闻之大痛，乃以最隆重之典礼葬之。综观亨氏一生行为，可谓奋斗到底，亨氏虽为德人，而其生平舞台，乃不在德国而在英国，至使吾辈今日一谈及英伦歌剧进化历史，遂不能不联想亨氏，亦如谈法国歌剧者断不能忘去意人吕里也。但亨氏虽效力他邦，而祖国之念，却未尝一日或忘。当亨氏极享盛名之时，英国牛津大学欲以博士头衔相赠，事为亨氏所拒，我们从此亦可以想见其襟怀了。

以上所述，即为英国十七世纪、十八世纪之歌剧进化情形：其始也因受法人康伯提之鼓动，而引起研究歌剧之兴味；其继也乃有匹尔思之国剧创造运动；其后也复为意大利歌剧侵入，而加以德人亨登之助长其焰，致使英国舞台全部陷于意大利人之手。

再其次则为德国。德国歌剧其始也亦自意大利输入，其最初输入之人，则为许迟（Schütz，德人，生于一五八五年，死于一六七二年）。许氏初在德国 Kassel 地方公家乐队任职，其后特往意大利研究音乐，彼曾谱歌剧一种，名叫 Dafne，于一六二七年开演于德境 Torgau 地方宫廷之中，以庆贺撒克逊公主的婚礼，是为意大利式歌剧流入德国之始。其后德国境内，如 München、Dresden、Braunschweig 等处，皆为意大利歌剧蕃殖之地。惟其时德国汉堡（Hamburg）方面，有所谓"德国歌剧"者，亦复渐次发展成立，并于一六七八年创设公共剧场。先是德国各地开演歌剧，皆限于王室宫廷之中，为庆祝宴会之用，参与其间的，只是一些贵族中人。自汉堡公共剧场成立，则无论何人，只要付给戏钱，皆可入内观剧，于是从贵族专利的戏剧，一变而为平民共赏的艺术。初演之时，颇受教会中人非难，一方面责其不应将《圣经》故事，开演于舞台之上，有辱上帝威严；他方面又责其不应编纂一些有伤风化的戏剧，致使国民道德堕落。该剧场受此攻击之后，旋将关于《圣经》故事之戏剧一律停演。攻击风潮，始渐渐平息。

最初为汉堡剧场谱剧之人，系 Thaile 氏，为上述德国第一歌剧作家许迟之门生。此外尚有 Frank（曾为汉堡剧场谱十四本歌剧）、Strungk（曾作九本歌剧）、Fortsch、Conradi 诸人。自一六九三年起，有音乐家名 Kusser 者，担任剧场音乐监督，一时汉堡歌剧又为之大放光明。该氏一方则为汉堡剧场谱制歌剧多种（如 Erindo、Porus、Pyramus und Thisbe、Scipio Afrikanus、Jason 之类），他方又严格的训练一般歌者。因此之故，汉堡剧场遂一变而为德国歌剧之中心。惟该氏性情，极不喜久居一地，常到各处旅行，故在汉堡逗留未久，又复他去。继其后者为 Keiser 氏，亦系一位极有创作天才的音乐家，曾制歌剧一百二十种。但其人不甚好学，故前后所作歌剧，没有什么显然进步。彼之歌剧，不但在汉堡方面为人欢迎，即在中北德意志各处宫廷，亦无不被人推许。惟其时伶人分子极为复杂，无论鞋匠菜佣，只要他的声音好，都可以充当歌者，于是后台之中，秩序极为紊乱，而 Keiser 氏又无力以整饬之。故汉堡歌剧，日趋腐败，而德国音乐大家亨登（Händel）亦适于此时降临。大约当时汉堡歌剧，虽日趋腐败，而在外面声誉尚保持如故，亨登之来（一七〇三年），即因汉堡为歌剧中心，特来该地研究。一七〇五年亨登曾谱 Almira、Nero 两剧，在汉堡开演，颇受社会欢迎。Keiser 氏不免因而嫉妒，复将亨氏所谱两种脚本，重新再谱一次，欲与亨登一争胜负。亨登闻之大愤，遂脱离汉堡剧场，专以教授私人音乐为生。一七〇六年 Keiser 氏所主持之舞台宣告破产，因而汉堡剧场从此遂落于一位投机家名叫 Saurbrey 的之手，此君欲引诱一般听众，特演一切卑俗之剧，以投世好。但永演此种俗剧，又将为识者所弃，乃不得不添演一点高尚的歌剧，以撑持门面，因请久已赋闲之亨登谱制几种歌剧。亨氏受其委托，特制 Florindo、Daphne 两剧，惟该两剧于一七〇八年始实行开演，而亨登本人此时已不在汉堡，早赴意大利去了。

以上所述即为德国汉堡歌剧进化之历史。其时汉堡歌剧内容虽极幼稚，然究系“德国歌剧”，尚未为意大利歌剧完全征服。及到一七四〇年，汉堡方面又有意大利舞台之建设，竟取“德国歌剧”而代之，此实为意大利歌剧征服全德之表示，从此法英德各国皆无不隶属于意大利歌剧旗帜之下了。此外如奥大利等国，则系始终为意大利歌剧之附庸，更不足道。

综观上述法英德三国歌剧历史，虽皆曾为一度国剧创造之运动，然均被意大利歌剧侵略，往往丧其所守。而当时所谓“意大利歌剧”也者，又只是乃阿坡一派（专重调子，不问剧情）的世界，那么，假如欧洲歌剧还须再进一步，一扫乃阿坡的遗毒，其势非有几位大刀阔斧的作家出来改革一番不可。于是有德人古鹿瑎（Gluck）、奥人摩擦耳提（Mozart）者，应运而生，是为欧洲歌剧之改革时代。

（五）改革时代

古鹿垓，德人，一七一四年生于南德意志之 Neumarkt 地方。其父为管守森林之官，当古氏三岁之时，其父即迁往 Böhmen（今属捷克斯拉夫）地方，故古氏少时音乐教育，皆得自 Böhmen 各城。彼甚善奏大提琴（Cello），常借此以为求学时代谋生之具。一七三六年彼特往奥京维也纳，以谋学识之深造，有侯爵某闻其善歌，乃挈之赴意大利。未几，古氏遂以歌剧作家见称于世。计其所著 Artaserse（一七四一年）、Demetrio（一七四二年）、Demofoonte（一七四二年）、Artamene（一七四三年）、Sofonisba（一七四三年）、Alessandro nell' Indie（一七四四年）、Ipermnestra（一七四四年）等等，犹系一种意大利式歌剧，颇受社会称许。因而酷嗜意大利歌剧之英国人士，于一七四五年遂专诚聘请古氏前往伦敦，谱制歌剧。古氏初到伦敦之时，曾谱 La Caduta dei Giganti（一七四六年）一剧，但未得英人十分赞许，只开演五次，即已停止。其时德国亨登正留寓伦敦，乃极力安慰古氏，并告之曰，“足下所作歌剧，未免太费气力，而在此间，却无人领略。对于英人，最好是一阵大擂大打的音乐，反能获得同情”云云。（Ihr habt Euch mit der Oper nur zu viel Mühe gegeben; das ist aber hier nicht wohl angebracht; für die Engländer müsst Ihr auf irgend etws Schlagendes und so recht auf das Trommelfell Wirkendes sinnen.）其后古氏似颇纳亨登建言，于其所著歌剧之中，凡“合唱”（Chor）之处，多以伸缩喇叭（Posaune）和之，果在伦敦大得胜利。一七四六年起，彼常在德国、奥国、意大利、捷克、丹麦、各处旅行，自一七五四年至一七六四年之间，则在维也纳担任皇家剧院音乐监督之职。此十余年中着有作品若干，举其著者，如 Le nozze d'Ercole e d'Ehe（一七四七年）、La Semiramide riconosciuta，（一七四八年）La Coutesa de' Numi、（一七四九年）、Ezio（一七五〇年）、Issipile（一七五二年）、L'eroe Cinese（一七五四年）、La clemenza di Tito（一七五五年）、La Danza（一七五五年）、L'innocenza ginsficata Il re Pastore（一七五六年）、Antigono（一七五六年）、La fausse esclave（一七五八年）、L'ile de Merlin（一七五八年）、L'ivrogne Corrigè（一七六〇年）、L'arbre enchantée（一七五九年）、Cythère assiégée（一七五九年）、Le Cadi dupé（一七六一年）、La rencontre imprévue（一七六四年）之类是也。

惟上述诸种，犹非古氏张明旗帜改革歌剧之作。彼之第一惊人名作，为歌剧界另开一新纪元者，实为其一七六二年所发表之 Orphens，计其时古氏已经有了四十八岁了（其脚本为意大利诗人 Calzabigi 氏所作。此君对于意大利歌剧之短处，无不尽知。古氏

改革之业，其得之于此君赞助者，实属不少）。一七六七年古氏复谱 Alceste 一剧，一七七〇年又继之以 Paride et Elena 一剧，并于两剧卷首，历叙其改革宗旨。一七七二年古氏与法国使馆随员 Rollet 相识，其人对于古氏改革歌剧之主张，极为同情，并劝古氏前往巴黎播其学说，且代古氏编纂脚本 Iphigenie in Aulis，介绍剧场，又代向法国王后 Antoinette（昔曾受业于古氏）运动，以便压迫一切反对古氏之人。

古氏以六十老翁，于一七七四年四月十九日在巴黎初次开演其名作 Iphigenie in Aulis 时，其反动却非同小可。巴黎人士立即分为两派，凡赞成昔日法国国剧作家吕里、那木两氏之人，则同情于古鹿垓一派，并由宫廷方面加以保护；反之，凡性嗜意大利歌剧者，则反对古鹿垓一派，而以意大利歌剧作家辟启里（Piccini）氏（意人，生于一七二八年，死于一八〇〇年）为其党魁。古辟两氏信徒，各拥一尊，著为论文，互争胜负，在音乐历史上，极为有名。其后古氏复谱制 Armida、Iphigenia auf Tauris 两剧。Iphigenia auf Tauris 一剧，系于一七七九年五月十八日初次开演，大得胜利，将辟启里歌剧，打得望风而逃。一七七九年古氏发表最后一本歌剧，名叫 Echo et Narcisse 的，其内容虽稍逊前述杰作，然古氏固早已名满一世，无复影响其身价。古氏后得中风之症，于一七八〇年复回维也纳，至一七八七年十一月十五日病殁。

古氏改革歌剧之功，即在其使庄剧（Ernste Oper）内容，趋于深厚，一扫当时意大利歌剧尚轻倩重外观讲音调忘剧情之习，彼之主张颇与佛鲁冷池诸前辈之说相近。古氏常有言曰，“当吾握笔制谱之时，吾必须先忘却吾为音乐家也”云云 。（ehe ich anfange zu komponieren，suche ich zu vergessen，dass ich Musiker bin.）其言盖与昔日佛鲁冷池歌剧先觉喀车里所谓“首为语句，次为节奏，再其次始为音调，万不可加以颠倒”之义极似；亦与巴黎吕里那木两氏之注重表现剧情，反对过分歌唱者相同。故古氏能在巴黎获得胜利，亦未始非吕那两氏之先筑根基。不过古氏与佛鲁冷池诸人，以及吕里那木两氏，均有不同的地方，譬如佛鲁冷池诸人发明“吟诵”（Recitativ）之旨，原欲使听众明了字句意义，故当时用以相和之乐器亦只发一种“低音”（Generalbass），以免遮掩字音，但其结果，颇嫌干燥无味。其后巴黎吕里那木两氏虽已渐进一步，不若佛鲁冷池歌剧之干燥无味，然又因其太重字句之故，尽将音乐之力，用于描绘字句，反使歌剧大体组织，不能一气呵成。现在古鹿垓氏则一反其道：一方面对于剧中“吟诵”，用极有意味之音乐相和，使其既饶兴趣，又复不害词意；他方面对于歌剧组织，又极注重剧情大体，不在枝枝节节描写。故自古氏歌剧一出，欧洲歌剧立即为之改观，直至近世德国歌剧大家瓦庚来（Wagner）氏，犹奉古氏为其师表。

惟古氏所改革者，只限于“庄剧”一途，而“趣剧”（Komische Oper）方面则未遑顾及。于是有奥国音乐大家摩擦耳提（Mozart）者，又复应时而起，继古氏之志以

改革“趣剧”，而欧洲十八世纪歌剧改革大业，遂亦从此告成。

当趣剧初盛于意继传于法之时（十八世纪），其在德国方面，亦复应时而生。惟德国趣剧非自意大利输入，而系德国本地自行产生。其中第一趣剧作家，实为黑乃儿（Hiller）氏（生于一七二八年，死于一八〇四年）。彼之作品如 Lottchen am Hofe、Die Liebe auf dem Lande、Lisuart und Dariolette、Die verwandelten Weiber 等等，皆极为世所推重。黑氏制谱原则，凡剧中角色如饰乡间人民，则所歌之调，全用通俗歌谣体裁；反之，如饰城中绅士，则改用高雅歌调（Arie），以资分别。在十八世纪中叶之时，此种趣剧流传极广，几夺一切悲剧之席而代之。其在奥国方面，则于一七七八年由奥皇 Joseph II 建一“国家趣剧院”于维也纳，不但开演德奥趣剧，而且输入意法趣剧。最有名之趣剧 Doktor und Apotheker（系奥人 Dittersdorf 所谱），即在该院初次开演（时在一七八六年）。此外维也纳趣剧作家，尚有 Schenk（其名著为 Dorfbarbier）、Weigl（其名著为 Schweizerfamilie）诸人，皆极负时誉。摩擦耳提既逢各国趣剧盛行之时，又值古氏改革庄剧之日，乃运彼天才，改造趣剧，竟成为千古不朽之作，为趣剧界开一纪元。

摩擦耳提（Mozart），奥人，生于一七五六年，为音乐界中之神童。自六岁起，即与其姊（年十一岁）随父游遍全欧。凡繁盛都市，如维也纳、巴黎、伦敦、海牙等处，无不举行音乐大会。所在王公大人，皆惊为天才，特别爱护；诗人名士更制为歌曲，以赞此神童。摩氏之父亦为著名提琴乐师，曾著《提琴研究》（Versuch einer gründlichen Violinschule）一书，盛行于世。彼尝语人曰，“吾女之年虽只十二岁，然已成为欧洲钢琴界中之名手；至于吾子则其八岁时所知者，实为他人四十岁时始能了解者”云云。（Genug ist es, dass mein mädel eine der geschicktesten Spielerinnen in Europa ist, wenn sie gleich nur zwölf Jahre hat, und dass der grossmächtige Wolfgang, Kurz zu sagen, alles in diesen seinem achtjährign Alter weiss, was man von einem Mann von vierzig Jahren fordern kaun.）论者多谓摩氏五岁，即已开始制谱，惟本地乐师嫉之者，辄谓系彼之父亲代制。该地有大牧师某，曾将摩氏锁闭室中，授以歌辞，令其谱制“乐曲”（Oratorium）一篇以试之，结果甚佳，谣言乃熄。其后摩氏留寓维也纳时，该地乐师又复毁谤交加，时奥皇方令摩氏谱制歌剧一本，舞台主人，亦常预许开演，摩氏乃选定一种脚本，名叫 La finta semplice 的，开始谱制。未几制成，共有乐谱五百五十八页，时摩氏犹系十二龄之童子也。惟谤之者又谓摩氏不懂意大利文，以致剧中乐调，常与词句韵律频相抵触云云。其时德国最有令名之歌剧作家 Hasse 氏（生于一六九九年，死于一七八三年）亦寓于维也纳，乃宣言曰：现在维也纳城中各处舞台，所演之歌剧约有三十种，其中实未有一种可与摩氏此作相抗者云云，为之辩护；于是一般乐师又转过话头，谓摩氏此作实系其父代庖，必须摩氏于大庭广众之中，随便选一歌词，当众谱

制，以证真伪云云。其后复继之以伶人刁难，不肯歌唱，剧场乐队不愿受一个小孩子指挥，舞台主人又恐开演失败，多方推诿，致使摩氏逗留奥京，生活维艰，只于某氏家中开演其所作“诗剧”（Liederspiel）一种，名叫 Bastien und Bastienne 的。然其收入经费殊小，不足以偿其所用。一七六九年（时摩氏年十三岁）摩氏复赴意大利，曾蒙罗马教皇赐以 Ritterkreuz vom goldenen Sporn 之章，此章从前古鹿垓氏亦尝得之，两位歌剧改革大家，先后得此荣誉，可谓巧合。摩氏于 Mailand 地方，曾谱 Mitridate re di Ponto 一剧，颇得社会欢迎。其后复为意大利舞台谱制 Lucio silla 一剧，亦极受推许。此外摩氏曾为 Salzburg 谱制 Il Sogno di Scipiono 与 Il re Pastore 两剧，为 München 谱制 La finta giardiniera 与 Idomeneo 两剧。一七八一年为维也纳谱制 Die Entführung aus dem Serail 一剧（此剧复受该地音乐家加以排斥，最后由奥皇特别命令始行开演）。一七八六年乃发表其最有令名之趣剧名叫 Die Hochzeit des Figaro 的，惟此剧又为故意乱唱之意大利伶人相弄，其在维也纳方面，几乎落第；反之，在 Prag 方面（现系捷克京城）却大得胜利。因此之故，摩氏复为 Prag 谱制 Don Giovanni（Don Juan）一剧，一七九〇年为普王谱制 Cosi fan tutte 一剧，一七九一年为 Prag 又作 La clemenza di Tito（Titus）一剧，为维也纳又作 Die Zauberflöte 一剧。于是年十二月五日卒于维也纳，享年不过三十五岁。葬仪极为简单，彼之少数伴殡友朋，皆送至半途而返。一世天生奇才，由葬者委于丛葬之中以去，至今吾人犹不知其遗骸所在。综观摩氏一生，童时则被人尊为天神，晚年竟落魄以至于死。彼于一七八一年娶妻（彼少时曾恋女伶 Weber，但为其父所阻，竟未如愿，至是乃娶其妹以系旧情），其妻不善理家，故彼常在穷迫之中，同时复受他人排挤，未得良好位置。彼于一七八九年，曾到柏林奏乐，大为普王 Friedrich Wilhelm II 所赏，愿以三千 Taler（约合华币五千元）一年，请其供职内廷，此实为穷愁中之唯一机会。然摩氏又以国家主义观念之故，不愿以奥人而受普鲁士朝廷之职，婉辞谢却，结果只谱一剧而去。

摩氏产于奥之 Salzburg，该地居民富于诙谐性质，而摩氏之母尤喜滑稽，摩氏受此遗传，因于趣剧一道，极有贡献。摩氏趣剧长处，即在使意大利式之轻倩，与德意志式之深厚，融成一气，并以古鹿垓氏对于“庄剧”所用之表情手段，一一皆移植于趣剧之中。故摩氏趣剧在欧洲歌剧界中，成为模范作品，直至今日尚未有出其右者。

照此看来，古摩两氏一则对于庄剧加以改革，一则对于趣剧加以深造，使欧洲歌剧放一异彩，其功不可谓不大。自古摩两氏而后，欧洲歌剧作家无不于古摩两氏基础之上，再加以千锤百炼，从此又转入欧洲十九世纪之歌剧成熟时代。

（六）成熟时代

欧洲第十九世纪音乐，为白堤火粉（Beethoven，德人，生于一七七〇年，死于一八二七年）当道时代。白氏所作歌剧虽只有 Fidelio 一种，然其中谱入极严肃之音调，后之来者，几无不受其影响。其时巴黎方面，有意大利人凯鲁比里（Cherubini，生于一七六〇年，死于一八四二年，其名著为 Wasserträger），及史卜体里（Spontini，生于一七七四年，死于一八五一年，其名著为 Bestalin、Ferdinand Cortez、Olympia 等等）者，亦颇与白氏同调。除凯史两氏外，有德人名买羊伯尔 Meyerbeer 者（生于一七九一年，死于一八六四年，其名著为 Die Hugenotten、Der Prophet、Die Afrikanerin 等等），亦对于巴黎歌剧极有贡献。买氏为犹太籍，产于柏林，其人思想颇称善变，彼初系纯粹德国式之音乐家，继游意大利遂一变而为意大利式之音乐家，后到巴黎又一变而为法国式之音乐家。买氏本有音乐创造天才，惟因太喜迎合社会心理之故，颇为识者所不取。巴黎方面，除此三位客籍音乐家外，其次则为法国本地音乐家 Halèvy（生于一七九九年，死于一八六二年，其名著为 Die Jüdin）、Auber（生于一七八二年，死于一八七一年，其名著为 Maurer und Schlosser、Die Stumme von Portici、Fra Diavolo 等等）、Boieldieu（生于一七七五年，死于一八三四年，其名著为 Die weisse Dame）、Herold（生于一七九一年，死于一八三三年，其名著为 Zampa）、Adam（生于一八〇三年，死于一八五六年，其名著为 Der Postillon von Lonjumean、Die Nürnberger Puppe 等等）、Gounod（生于一八一八年，死于一八九三年，其名著为 Faust、Romeo und Julia 等等）、Thomas（生于一八一一年，死于一八九六年，其名著为 Mignon）、Bizet（生于一八三八年，死于一八七五年，其名著为 Carmen）、Massenet（生于一八四二年，死于一九一二年，其名著为 Manon）、Saint-Saëns（生于一八八三五年，死于一九二一年，其名著为 Samson und Dalila）诸人，在欧洲歌剧界中，皆极负重望。惟自十九世纪中叶以来，巴黎音乐家中，颇有以迎合堕落社会心理为志者，辄造为“香艳短剧”（Operette）以动巴黎人士耳目。大约此种短剧的音乐，皆极浅显轻倩，最为一般流俗所赏识，久而久之，所有正当趣剧的位置，亦遂渐渐为其所夺了。兹略举巴黎著名短剧作家数人如下，以备一格。Hervé（生于一八二五年，死于一八九二年，其名著为 L'oeil crevé 等）、Offenbach（德人，常住巴黎，生于一八一九年，死于一八八〇年，其名著为 Orphens in der Unterwelt、Die schöne Helena、Paris Leben、Die Grossherzogin von Gerolstein 等等，惟彼曾作正当趣剧一种，名曰 Hoffmanns Erzählungen，则甚为

一般识者所称许）、Lecocq（生于一八三二年，死于一九一八年，其名著为 Mamsell Angot、Giroflé Girofla 等等）即为此中代表。其后此种香艳短剧流入维也纳，与该地素擅盛名之 Walzer 跳舞音乐相合，又复别开生面。其中作家以 Johann Strauss（生于一八二五年，死于一八九九年，其名著为 Die Fledermans、Prinz Methusalem、Der Zigeunerbaron 等等）、Franz von suppé（生于一八二〇年，死于一八九五年，其名著为 Zehu Mädchen und kein Mann、Flotte Bursche、Fatinitza、Boccaccio 等等）、Millöcker（生于一八四二年，死于一八九九年，其名著为 Bettelstudent）为最著。

其在意大利方面，则有鲁思里（Rossini）者（生于一七九二年，死于一八六八年），其所作趣剧 Barbier von Sevilla，与摩擦耳提之 Die Hochzeit des Figaro 齐名；其所作庄剧 Guillaume Tell，则又有凯鲁比里及史卜体里两氏之风，亦复盛行一时。在鲁氏之后享有盛名者，则以 Bellini（生于一八〇一年，死于一八三五年，其名著为 Die Nachtwanderin、Norma 等等）、Donizetti（生于一七九七年，死于一八四八年，其名著为 Lucia di Lammermoor、Die Regimentstochter 等等）、Verdi（生于一八一三年，死于一九〇一年，其名著为 Rigoletto、Der Troubadour、Aida 等等）、Boito（生于一八四二年，死于一九一八年，其名著为 Mefistofele、Nerone 等等）诸人为最。

其在英国方面，则以 Balfe（生于一八〇八年，死于一八七〇年，其名著为 The daughter of Saint Mare）为最有令名。

其在德国方面，则正发育培植其所谓“德国国剧”（Deutsche Nationaloper），其开国元勋当以魏伯尔（Weber）氏为首。魏氏本为罗曼主义领袖，在德国音乐界中，系极有关系之人。氏生于一七八六年，死于一八二六年，其名剧为 Freischütz、Eurganthe、Oberon 等等。不但代表罗曼主义，而且为德国国剧始祖。我们知道，在魏氏以前，德国歌剧作家中，曾产生两大伟人：一为亨登 ，二为古鹿垓。但是亨氏作品犹是意大利式，且其活动地点，常在英国，不在德国；至于古氏对于歌剧改革，虽有大功，然其驰聘场所，则又在巴黎方面，不在德国。至魏氏一出，始为有系统有意识之德国国剧运动，与魏氏同时之人，如史卜尔（Spohs，生于一七八四年，死于一八五九年，其名著为 Faust 等等）、马喜来（Marschner，生于一七九六年，死于一八六一年，其名著为 Hans Heiling 等等）诸人，对于德国国剧创造运动，亦极有功劳。至瓦庚来（Wagner）氏诞生，德国国剧遂完全告厥成功。瓦氏生于一八一三年，死于一八八三年，其父为警厅书记，性嗜戏剧，瓦氏因而受其遗传。瓦氏半岁即丧其父，而母氏又复再醮，零丁孤苦，可想而知。氏曾肄业大学，研究乐理，其后历任德国各地音乐监督。一八三九年瓦氏偕其妇前往巴黎，为该地书贾编制乐谱以度其日，因得研究巴黎前辈歌剧之机会，其有益于瓦氏前途者实属不少，彼之名剧如 Rienzi、Fliegenden Holländer 等，即在此处

脱稿。惟其中 Rienzi 一剧，尚受有法国歌剧影响，至 Fliegenden Holländer 一剧，则始独标一帜。自此以后，欧洲歌剧界中，遂有“瓦庚来派”与“非瓦庚来派”之别。一八四二年，瓦氏由法返德，受职于 Dresden。一八四五年发表其名剧 Taunhäuser。一八四四年魏伯尔遗骸由英运德（魏氏系殁于伦敦），瓦氏尝有一篇极沉痛之演说，以悼此国剧元勋。一八四八年瓦氏曾上一条陈于该地政府，拟建一“撒克逊王国国立剧场”(Entwurf eines Nationaltheaters des Königreichs Sachsen)，惜不为当时政府所采，于是瓦庚来大愤，遂参加一八四九年之五月革命，以推倒该地政府；事败，乃不得不逃出德国。大概世界各国参加革命事业的人，多半是为的政治活动，而瓦庚来氏之参加革命运动，则只为了一个“国立剧场”，实为革命事业中特开一个生面。一八五〇年彼之名著 Lohengrin 第一次在 Weimar 开演，一八六一年巴黎剧场开演彼之名剧 Taunhäuses 时，大为一般观众所反对，演至第三次时，由瓦氏自行撤回停演。其后瓦氏因被政府特赦，复回德国，一八六四年南德意志巴燕国王特召瓦氏于 München（巴燕首都），并赠以别墅一所，于是瓦氏乃得大行其志，召集其徒比鲁（Hans Von Bülow）辈前往 München，以张布其学说。一八六五年彼之名著 Tristan und Isolde 第一次在 München 开演。一八六八年复继之以 Die Meistersinger von Nürnberg 一剧。瓦氏常欲建一特别剧院，专演德国作家名剧，每到数年始举行一次，以培植德国国剧。此种伟举因瓦氏积年之奔走鼓吹，竟告成功，于一八七二年在巴燕北部 Bayreuth 地方举行奠基礼，无论瓦氏友人敌人，皆无不来此参预。并由著名音乐大家多人特组一个乐队，演奏白堤火粉(Beethoven) 之“第九生风里”(9. Symphonie) 以庆此盛举。其后瓦氏徒党，不断努力，筹得基金九十万马克（约合华币四十五万元），一八七六年八月在该处所设之临时剧院，开演瓦氏新著 Der Ring des Nibelungen，一时复引起许多辩论。一八八二年又继之以 Parsifal 一剧，是为瓦氏最后之作。一八八三年二月十三日卒于意大利之匪乃低邪(Venedig) 地方，享年共七十岁。瓦氏不但为音乐家，而且为著作家（著有美术与革命、将来之艺术品、将来音乐、美术与风土等书）；不但为著作家，而且为诗人（彼之名剧脚本皆系自作）。故彼在歌剧界中，其势力极为宏大。彼之歌剧系将歌唱、吟诵、说白，三者合为一炉，制成所谓“语歌”(Sprechsing)。换言之，歌唱即说白，说白亦歌唱。我们知道，当佛鲁冷池乐剧复兴之时，歌唱系采用“吟诵”，乐器则用低音。听去颇嫌干燥无味。至乃阿坡一派，则又专重调子，不管词意，又离剧情太远。至古鹿垓氏出则骤进一步，所有剧中“吟诵”，皆以表情充分、韵味甚浓之音乐和之。然剧中所谓“歌唱”，所谓“吟诵”，又皆自为段落，尚有裂痕。至于瓦氏所作歌剧，则无所谓什么“段落”(Geschlossene Nummer)，从头至尾一气呵成，换言之，简直是一大篇“歌唱演说”(Gesangsrede)。瓦氏仅承认音乐为歌剧全体中之一分子，不许其单独进化，

处处须与剧情适合，以达全剧之共同目的。自瓦氏以后，德国国剧遂完全成立，且进而为世界各国的模范。但是我们于此不可不知道者有二：（一）瓦氏著作实为前此历史进化之结果，而非一种新式运动之萌芽。因此之故，后之作者，如欲循其故辙，以驾瓦氏而上之，实属不可能之事。故凡有意创造将来歌剧者，非另寻新径不可；（二）十九世纪音乐为客观主义、悲观主义、罗曼主义三种盛行时代，瓦庚来氏系十九世纪人物，故其音乐亦为上述三种主义之代表。究竟这三种主义在音乐上的价值如何，有无改造的必要，这又是我们现在当头一个极为重要的问题。

因此两种原故，瓦氏以后之歌剧作家，每欲遵循瓦氏故辙，再进一步，其结果无不失败。其中较有成绩者，只史特老司（R. Strauss，德人，生于一八六四年，其名著为 Feuersnot、Salome、Elektra、Der Rosenkavalier、Aridne Auf Naxos、Die Frau ahne Schatten 等等）、芬辞兰（Pfitzner，德人，一八六九年生于莫斯科，其名著为 Der arme Heinrich、Die Rose vom Liebesgarten、Palestrina 等等）两人，然亦不能再给欧洲歌剧以一种新生命，或超过瓦氏而上之。

（七）蜕化时代

天地间事物，往往于成熟之后，又渐入蜕化期间，动植如此，艺术亦然。吾上文曾谓瓦庚来氏为十九世纪音乐三种主义（客观主义、悲观主义、罗曼主义）的代表，有时不免渐趋极端，因而引起一种反动。譬如瓦氏因太重客观描写之故，渐将乐中之“我”忘去，于是有法国音乐家名德比舍（Debussy）者，遂倡为印象主义（Impressionisums）之说，以矫正之。换言之，即于“客观”之外，再加以“主观”之意也。复次，瓦氏既为悲观主义之音乐家，其末流又不免渐趋于颓放一途，于是又有法人名毕采堤（Bizet）者，专谱健美狂乐之乐，以与瓦氏之颓放音乐相抗。再其次则为罗曼主义之反动，瓦氏既属于罗曼主义一派，故取材多涉于荒渺神秘之事，于是又有意大利音乐家名普车里（Puccini）者，专描写实际人生与之相抗，所谓写实主义（Verismo）者系也。兹将三种反动潮流，分述如下。

当十九世纪二十世纪之交，法国方面因欲抵抗瓦庚来潮流，遂有法人德比舍（Debussy，生于一八六二年，死于一九一八年，其名著为 Pelleas und Melisande）者，将近代绘画艺术中之所谓印象主义（Impressionismus）引用到音乐方面，以与瓦庚来氏之客观主义对抗。我们知道近代欧洲绘画进化程序：其始也为客观主义，专对于客观的现象，加以描写，不杂以主观的我见，如照相机之摄影然；其继也为印象主义，以为我们

描写事物，不应呆呆板板的在客观形式方面去讲求，只将那个事物初入我们眼帘时候的印象大意，直接描写出来就够了，换言之，于客观的现象之外，再加以主观的我见（即自己对于该物所得的印象）；其后也为表现主义（Expressionismus），以为我们绘画只要把我们的我见表现出来就够了，何必问他客观现象如何，所以现在欧洲新派之画，大概都是人不像人，屋不像屋，换言之，只有主观的我见，却无客观的现象了。从此看来，"印象主义"是对于"客观主义"的一种打击，那么，德比舍之引用"印象主义"，便是对于瓦庚来之客观主义，加以打击。绘画中的"印象主义"是极注重"色"（Farbe）的方面（如空气、光线之类），以便将自己对于客观事物所得的印象直写出来。音乐中的"印象主义"，则极注重"音"（Klang）的方面，以便将自己的印象直写出来。德氏因为注重"音之描写"（Stimmungsmalerei）的原故，遂觉得现代欧洲乐制中的十二平均律（即十二个半音），不够他之应用，于是除增用许多"最高之音"（Höchste Obertöne）外，还把欧洲以外各民族的乐制，采用起来造成许多极短小的"音程"（Tonschritte）。

法国方面，除德比舍外，又有一位毕采堤（Bizet，生死年代见前），曾作 Carmen 一剧，其音乐颇得壮健充实之美，以表现一种"狂乐的人生"，又与瓦庚来氏之悲观主义相抗。前面曾经说过，瓦氏著作之中，十有八九，皆近于悲观颓放，而且基督教化，处处皆求解脱。因是之故，德国大哲学家尼采，少时对于瓦氏虽极崇拜，但是到了晚年却非常的反对瓦氏，说他不应该著那种悲观颓放，以及基督教化的作品。反之，尼采极为赞叹毕采堤的 Carmen，谓其极有希腊式壮健充实之美，可以作将来歌剧的模范。

我们于此发生一个极有趣味的问题，即所谓什么客观主义呢、什么悲观主义呢，差不多都是从法国发生，然后跑到德国来的，现在却依然从法国自己把他打倒。音乐中之有客观主义，是从法人伯尔柳迟（Berlioz，生于一八〇三年，死于一八六九年，其名著为 Beatrice und Penedikt、Die Trojaner 等等）起，才大张旗帜。从前德国音乐大家中如白堤火粉之《第六生风里》（6. Symphonie）等，虽亦常有客观描写之处，但白氏曾为之特别声明曰，"情感之表现，宜多于客观之描绘"（Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei），使后世之奏其乐者，仍趋重主观表现一途。自法人伯尔柳迟出，乃始创用"命题音乐"（Programmusik）之名，专意从客观描写，以此号召于世。从其后者如李斯志（Liszt，匈牙利人，生于一八一一年，死于一八八六年，其名剧为 Die heilige Elisabeth）瓦庚来辈，更大张其说，其末流也便成为"客观之描写，宜多于情感之表现"（Mehr Malerei als Ausdruck der Empfindung）。从此看来，客观主义乃是法国的产物，现在却仍由法国的"印象主义"把他打倒，岂不是一桩巧事么？至于悲观主义，亦自法国大革命时始流入德国，在音乐家中最初受其影响者，为白堤火粉氏，后来遂成为

十九世纪音乐一种潮流，至瓦庚来氏又渐流为颓放病象，现在却仍然从法国的健美音乐（即 Carmen 中所表现者）把他打倒，真是有趣。

后来法国那种“印象主义”，流到奥国，又渐渐变为“表现主义”，其中代表当推勋白格氏（Schönberg，奥人，生于一八七四年），破除一切规律，专是表现我见。上面曾经说过，绘画潮流，是从“印象主义”进到“表现主义”，那么，在音乐中亦当然离不了这种趋向。勋氏有许多乐谱，其中没有结尾之音（照例西洋乐谱每篇皆有一种结尾之音，以表明完结之意）。据他的理由，这些结尾之音，乃是一种寻常东西，用不着乐师去奏，应该由听乐的人暗中自己把他补上便够了。其结果每篇乐谱终局，都是仿佛悬在半空之中，没有一个落点之处。于是勋氏遂成为当今第一个新派中之新派了。不过勋氏本人所著，多系“乐器音乐”“诗歌音乐”等等，其于歌剧尚无名著。其在歌剧作家中略带此种“表现主义”色彩者，则为谢儒克（Schreker，一八七八年，生于法国南方 Monaco 自由城，长于奥国维也纳，其名著为 Der ferne Klang、Die Gezeichneten、Der Schatzgräber 等等）、孔果德（Karngold，奥人，生于一八九七年，为当今音乐界中之神童，十一岁时即以制谱家著名，现年不过二十七岁，其名著为 Der Ring des Polykrates、Die tote Stadt 等等）诸人。

再其次则为意大利歌剧作家普车里（Puccini，生于一八五八年，其名著为 Manon Lescaut、Die Bohéme、Tosca、Madame Butterfly 等等）之写实主义（Verismo）。前面曾谓瓦庚来氏既为罗曼主义代表，故其著作多取材于荒渺神秘一类，至于普车里之作品，则专从国民实际生活中去采求材料，恰与瓦氏相反，一时甚为流行。此外与普氏同时之作家，如 Mascagni（意人，生于一八六三年，其名著为 Cavalleria rusticana）、Leoncavallo（意人，生于一八五八年，死于一九一九年。其名著为 Die Bajazzi、Die Bohéme 等等）等等，亦皆为创造“写实主义”之人，惟其势力不及普氏之大。

以上所述，为法奥意等国对于瓦庚来氏三种主义（客观主义、悲观主义、罗曼主义）的反响。此外，还有一种反响，即所谓“各国国乐之奋兴”（Die Nationalen Strömungen）者是也。其在意大利方面，则有 Verdi（生死年代及其著作见前）氏；其在俄国方面，则为 Mussorgski（生于一八三九年，死于一八八一年，其名著为 Boris Godunow）、Tschaikowsky（生于一八四六年，死于一八九三年，其名著为 Engen Onegin、Pique Dame 等等）诸人；其在捷克斯拉夫方面，则有 Smetana（生于一八二四年，死于一八八四年，其名著为 Die verkaufte Braut）；其在丹麦方面，则有 Hartmann 父子（父生于一八〇五年，死于一九〇〇年，其名剧为 Der Rabe 等；子生于一八三六年，死于一八九八年，其名剧为 Die Erlenmädchen 等）；其在那威方面，则为 Grieg（生于一八四三年，死于一九〇七年，其名著为 Peer Gynt 语剧中之各场音乐）；其在芬兰方面，

则有 Launis（生于一八八四年，其名著为 Seitsemän Veljestä 等）；其在英国方面，则有 Cowen（生于一八五二年，其名著为 Pauline、Thorgrim 等）；其在比国方面，则有 Blockx（生于一八五一年，死于一九一二年，其名著为 Jets vergeten 等）等；类能发扬光大其“民族之声”，不让德国瓦庚来独霸一世者也。

综观本编所述，我们知道欧洲歌剧进化程序：（一）滥觞时代，以希腊悲剧（Tragödie）、趣剧（Komödie）为主，其极盛之时约在纪元前五百年至四百年之间（约等于吾国周敬王至周显王时代）；（二）衰微时代，以神剧（Mysterien）、诗剧（Liederspiel）为主，其时约在纪元前三百年至纪元后一千六百年（约等于吾国周显王至明神宗时代，其间相差将近二千年）；（三）复兴时代，以意大利佛鲁冷池（Florenz）地方为主，其时约在纪元后一千六百年（约等于吾国明神宗时代）；（四）流传时代，以意大利歌剧为主，移植于法英德各国，其时约在十七世纪中叶，至十八世纪中叶（约等于吾国清世祖至清高宗时代）；（五）改革时代，以古鹿垓（Gluck）、摩擦耳提（Mozart）两氏为主，其时约在十八世纪中叶至十八世纪末叶（约等于吾国清高宗至清仁宗时代）；（六）成熟时代，以瓦庚来（Wagner）为主，其全盛之时，约自十九世纪中叶起至于今日（约等于吾国清仁宗时代以迄今日）；（七）蜕化时代，以印象主义，表现写实主义，以及各种“国剧”为主，系瓦庚来歌剧独霸后之一种反响，至于将来进化如何，此时尚不可知。不过我们这种只会听大锣大鼓，只会看花脸花旦的中国人，与别人同处二十世纪之中，对于歌剧一道，究竟应该持一种什么态度，还须敬请读者诸君有以语我。

中编　近代西洋歌剧作家及其作品

本编所选作家及作品，皆以现在德国舞台尚在开演者为限。德国舞台所演皆系欧洲各国名剧，初无国界之可言。譬如法国为德国的世仇，但德国舞台无论国立私立，皆喜演法国歌剧。即此一端，足见德国舞台只问剧中价值如何，不问此剧究属何国。所以本编所采作品，虽限于德国舞台所演，然欧洲最著名之歌剧，大约皆具于此。

又本编所举作品，只限于庄剧、趣剧，至于“短剧”（Operette）及“有乐语剧”（Schauspielmusik），则均未选入。

本编所列次序，以作家姓名之第一个字母为准，依次汇列，以便检查，至于剧名则均照德译。

(1) Adam（法人，生于一八〇三年，死于一八五六年）

Der Postillon von Lonjumean

Die Nürnberger Puppe

(2) d'Albert（德人，一八六四年生于苏格兰）

Tiefland

Die toten Angen

Revolutionshochzeit

(3) Auber（法人，生于一七八二年，死于一八七一年）

Maurer und Schlosser

Die Stumme von Portici

Fra Diavolo

Der Schwarze Domino

(4) Beethoven（德人，生于一七七〇年，死于一八二七年）

Fidelio

(5) Bellini（意人，生于一八〇一年，死于一八三五年）

Norma

(6) Berlioz（法人，生于一八〇三年，死于一八六九年）

Beatrice und Benedikt

Die Trojaner

I. Die Einnahme von Troja

II. Die Trojaner in Karthago

(7) Bittner（奥人，生于一八七四年）

Hällisch Gold

(8) Bizet（法人，生于一八三八年，死于一八七五年）

Carmen

(9) Blech（德人，生于一八七一年）

Das war ich

Versiegelt

(10) Boieldien（法人，生于一七七五年，死于一八三四年）

Die weisse Dame

(11) Braunfels（德人，生于一八八二年）

Die Vögel

(12) Brüll（捷克斯拉夫人，生于一八四六年，死于一九〇七年）

Das goldene Kreuz

(13) Cherubini（意人，生于一七六〇年，死于一八四二年）

Der Wasserträger

(14) Cornelius（德人，生于一八二四年，死于一八七四年）

Der Barbier von Bagdad

Gunlöd

(15) Debussy（法人，生于一八六二年，死于一九一八年）

Pelleas und Melisande

(16) Donizetti（意人，生于一七九七年，死于一八四八年）

Der Liebestrank

Lucia von Lammermoor

Marie、die Tochter des Regiments

Don Pasquale

(17) Flotow（德人，生于一八一二年，死于一八八三年）

Alessandro Stradella

Martha

(18) Gluck（德人，生于一七一四年，死于一七八七年）

Orphens und Eurydike

Alceste

Iphigenia in Aulis

Armide

Iphigenia auf Tauris

(19) Goldmark（匈牙利人，生于一八三〇年，死于一九一五年）

Die Königin von Saba

(20) Götz（德人，生于一八四〇年，死于一八七六年）

Der Widerspenstigen Zähmung

(21) Gounod（法人，生于一八一八年，死于一八九三年）

Margarete (Faust)

Romeo und Julia

(22) Halévy（法人，生于一七九九年，死于一八六二年）

Die Jüdin

(23) Humperdinck（德人，生于一八五四年，死于一九二一年）

Häusel und Gretel

Die Königskinder

(24) Kienzl（奥人，生于一八五七年）

Der Evangelimann

Der Kuhreigen

(25) Korngold（奥人，生于一八九七年）

Der Ring des Polykrates

Die tote Stabt

(26) Kreutzer（德人，生于一七八〇年，死于一八四九年）

Das Nachtlagen in Granada

(27) Leoncavallo（意人，生于一八五八年，死于一九一九年）

Die Bajazzi

Die Bohême

(28) Liszt（匈牙利人，生于一八一一年，死于一八八六年）

Die heilige Elisabeth

(29) Lortzing（德人，生于一八〇三年，死于一八五一年）

Die beilden Schützen

Zar und Zimmermann

Der Wildschütz

Undine

Der Waffenschmied von Worms

(30) Maillart（法人，生于一八一七年，死于一八七一年）

Das Glückchen des Eremiten

(31) Marschuer（德人，生于一七九六年，死于一八六一年）

Hans Heiling

(32) Mascagni（意人，生于一八六三年）

Cavalleria rusticana

(33) Massenet（法人，生于一八四二年，死于一九一二年）

Manon

(34) Méhul（比利时人，生于一七六三年，死于一八一七年）

Joseph in Ägypten

(35) Meyerbeer（德人，生于一七九一年，死于一八六四年）

Die Huyenotten

Der Prophet

Die Afrikanerin

(36) Mozart（奥人，生于一七五六年，死于一七九一年）

Bastien und Bastienne

Idomeneus

Die Entführung aus dem serail

Die Hochzeit des Figaro

Don Juan

Cosi fan tutte

Die Milde des Titus

Die Zauberflöte

(37) Mussorgski（俄人，生于一八三五年，死于一八八一年）

Boris Godunow

(38) Nessler（德人，生于一八四一年，死于一八九〇年）

Der Trompeter von Säkkingen

(39) Nicolai（德人，生于一八一〇年，死于一八四九年）

Die eustigen Weiber von Windsor

(40) Offenbach（德人，生于一八一九年，死于一八八〇年）

Hoffmanus Erzählungen

(41) Pfitzner（德人，一八六九年生于莫斯科）

Der arme Heinrich

Die Rose von Liebesgarten

Palestrina

(42) Puccini（意人，生于一八五八年）

Manon Lescaut

Die Bohême

Tosca

Madame Butterfly

(43) Rezniäek（奥人，生于一八六一年）

Ritter Blaubart

（44）Rossini（意人，生于一七九二年，死于一八六八年）

Der Barbier von Sevilla

Wilhelm Tell

（45）Saint-Saēns（法人，生于一八三五年，死于一九二一年）

Samson und Dalila

（46）Schillings（德人，生于一八六八年）

Mona Lisa

（47）Schmidt（匈牙利人，生于一八七四年）

Notre Dame

（48）Schreker（一八七八年生于法国南方 Monaco 自由城）

Der ferne Klang

Die Gezeichneten

Der Schatzgräber

（49）Siegel（德人，生于一八七八年）

Herr Dandolo

（50）Smetana（捷克斯拉夫人，生于一八二四年，死于一八八四年）

Die verkaufte Braut

（51）Strauss R·（德人，生于一八六四年）

Fenersnot

Salome

Elektra

Der Rosenkavalier

Ariadue auf Naxos

Die fran ohne Schatten

（52）Thomas（法人，生于一八一一年，死于一八九六年）

Mignon

（53）Tynille（意人，生于一八六一年，死于一九〇七年）

Lobetanz

（54）Tschaikowsky（俄人，生于一八四〇年，死于一八九三年）

Eugen Onegin

Pique Dame

（55）Verdi（意人，生于一八一三年，死于一九〇一年）

Rigoletto

Der Troubadour
Traviata (Violetta)
Amelia
Aida
Othello
Falstaff

(56) R • Wagner(即瓦庚来，德人，生于一八一三年，死于一八八三年)
Rienzi
Der fliegonde Hollander
Taunhäuser
Lohengrin
Tristan und Isolde
Die Meistersinger von Nürnberg
Der Ring des Nibelungen:
Das Rheingold
Die Walküre
Siegfried
Götterdammerung
Parsifal

(57) S • Wagner(瓦庚来之子，德人，生于一八六九年)
Der Bärenhäuter

(58) Waltershausen(德人，生于一八八二年)
Oberst Chabert

(59) Weber(德人，生于一七八六年，死于一八二六年)
Preciosa
Der Freischütz
Euryanthe
Oberon

(60) Wolf(奥人，生于一八六〇年，死于一九〇三年)
Der Corregidor

(61) Wolf Ferrari(德人，一八七六年生于意大利)
Die neugierigen Frauen
Susannens Geheimnia

下编　近代西洋剧本之解剖

（一）出目与场子

欧洲歌剧的组织，系每剧之中，共分为若干出（Anfzug，Act），每出之中，又分为若干场（Szene）。

什么叫做“出”？即系演唱剧中某段事实，暂时可以告一结束，使观者演者均得略资休息，恰与吾国传奇中之所谓“出”，小说中之所谓“回”者相等。

欧洲歌剧通常多分为一出、二出、三出、四出、五出不等，若系“一出剧”，则自始至终一气演完，没有休息。若出数太多，则又往往前后两出连着演唱，演毕之后，始准观众出场休息（欧洲舞台于开戏之后，即将入口封锁，后至者非等到一出演完后不能放入，已入者非等到一出演完后不能再出）。因此之故，戏单之上，常常载明“于某出之后休息若干时”字样，以便观众有所适从。

什么叫做“场”？简言之，即是出中局面更换的意思。我们知道，一出之中往往不止一个布景，每换一次布景，我们都可以称之为一场（欧洲舞台布景，极为迅速灵敏，一转瞬间，即已更换，故其中剧情音乐，均不必间断）。此外如台上另添人物，亦可以谓为一场，譬如吾国旧剧“空城计”，诸葛亮坐在城楼上可以算为一场，其后司马懿带兵上场，静听琴声，亦可以算为一场。

（二）音乐

在歌剧中占重要成分的，自然是要推音乐。但音乐之中要分两种，一种是用以伴和歌唱的，一种是不伴歌唱的，现在所要讲的便是后一种。

此种音乐大概可以分为四种：（一）“开场音乐”（Ouverture Vorspiel）。当台上之幕尚未高揭以前，即由乐队开奏。大概此种“开场音乐”，已将剧中重要调子（Motiv），及悲喜内容描写出来，令人闻之，不必先看该剧，而该剧之印象固早已深入脑

际。奏毕，台幕高揭，开始演唱。由此观之，这种“开场音乐”颇有类于吾国舞台之开场锣鼓。但我们的开场锣鼓，是千篇一律的办法，而欧洲歌剧则一剧有一剧的“开场音乐”，而且都是由谱制该剧音乐家所聚精会神著出来的。（二）“导场音乐”（Einleitung）。亦与上述“开场音乐”相似，不过多在第二、三、四、五出等开演之时而已。（三）“收场音乐”（Nachspiel）。即全剧终了之后，复以一段音乐收尾，仿佛余音绕梁，三日不绝之意。（四）“表情音乐”（Pantomime）。即是剧中做工，用音乐以形容之，无论喜怒哀乐，诙谐滑稽，皆能一一绘出。

惟上述各种音乐不必每剧皆有，采用与否全系制谱家的自由。

（三）说白

欧洲旧时剧本（庄剧及趣剧），除歌唱外，大半都杂有“说白”，一如吾国之昆曲京戏。但是后来渐渐进化，“庄剧”之中遂完全不用“说白”，专用“歌唱”。至于“趣剧”则以引人笑乐为志，故剧中仍杂以诙谐说白。其后“趣剧”衰微，“短剧”（Operette）代兴，说白尤占重要。

但趣剧之中，亦间有不用“说白”者，我们知道瓦庚来氏所谱的“歌唱名家”（Meistersinger）一剧，系属于趣剧一类，但其中亦无说白。

（四）吟诵（Recitativ）

“吟诵”亦类于“说白”，不过略有音乐相和（“说白”则如寻常人谈话，毫无音乐相和）。但其中节奏可以稍稍自由（歌唱则有严格节奏，不能任意）。故我常呼之为“说白式的歌唱”。此种“说白式的歌唱”，在十七世纪乐剧复兴时，差不多占剧中极重要的成分。

后来有许多音乐家，因欲避免“说白”的原故，往往代以“吟诵”，以其有说白式的性质故也。但是到了瓦庚来氏，此种“吟诵”亦复取销。

（五）歌唱

歌唱是歌剧中重要原素，惟旧时剧本所有剧中歌唱，皆自为段落，称之为第一号（No. 1）、第二号（No. 2）等等。略如吾国昆曲，一出之中有若干“牌子”，每一个“牌子”无不自为起结，唱完这个“牌子”之后，再唱第二个“牌子”。欧洲旧时歌剧亦然，唱完这段“歌调”之后，词句音乐均告一结束，然后再续唱第二段“歌调”，故一出之中为无数“歌调”所组成。不过吾国昆曲“牌子”，是一种刻板的死物，作曲的人须按照“牌子”去填；欧洲“歌调”则是先行选定脚本之后，然后再由音乐家按照剧情与词句，自由谱制出来的，一段与一段不同。故他们之所谓第一号、第二号，与我们中国所谓什么《醉花阴》、《喜迁莺》种种曲牌死物不同，读者千万不要误会。

但是这种自为起结、各立门户的“歌调”，到了瓦庚来氏之后，亦打得片甲不留。瓦氏歌剧，凡属于一出之中，无不从头至尾，一气相连，中间找不出什么自为起结的“歌调”（如所谓号数〔No.〕之类）。故一出之中，只算是一长篇绵延不断的调子，所以世人多称瓦氏歌剧，为“永远不断的调子”（Unendliche Melodie）。换言之，瓦氏把从前歌剧每出之中，分为无数段落（即号数〔No.〕）的办法，根本取销，将他合成一个整块。

而且瓦氏又把“说白”、“吟诵”、“歌唱”三者合为一炉，制成所谓“语歌”（Sprechsingen）。换言之，歌唱即说白，说白亦歌唱，与近代“语剧”（即中国所谓新戏之类）日相接近，不过一以“歌”出之，一以“语”出之而已。

（六）歌唱与音乐

旧时剧本大概多以台上伶人歌音为“主调”（Melodie），以剧场乐队所奏之音为“谐和”（Harmonie）。换言之，剧场乐队，不过是伶人歌音的附属品、装饰品罢了，此即近代所谓“主音音乐”。

到了瓦庚来氏而后，台上伶人所唱的“歌音”诚然是“主调”，而剧场乐队所奏之音，又另是一种“主调”。换言之，便是两种相异“主调”，同时合奏，各自独立进行，这简直又是欧洲十五六世纪时所谓“对谱音乐”了。

所以我们听旧日作家的歌剧，只用一双耳朵，注听台上伶人的歌调便够了（其中亦间有“对谱音乐”，但系例外），如听瓦氏歌剧，则须一只耳朵注听台上伶人歌调，一只耳朵注听乐队所奏之调（其中亦间有非“对谱音乐”之处，但系例外）。

不过无论乐队所奏者为“谐和”也罢，“主调”也罢，都与台上伶人歌唱之音相异，决不似我们中国舞台上，伶人所发的歌音，完全与乐器（笛子或胡琴）所发之音相同，这只算是一种“单音音乐”，是欧洲一千余年以前的古董，与近代流行的“主音音乐”或瓦氏剧中的“对谱音乐”，还隔一万里远！

（七）导调（Leitmotive）

“导调”便是一种调子，拿来代表一个人物或一件事物的。这个调子在全剧之中，常常听见，使人格外警觉。凡剧中某人每次登场，皆有代表某人的特别导调为之前导，所以我们一听这个导调，不必再看台上，便知道某人该出场了。

或是代表一件事物，我们但听乐队所奏的导调，便知道台上应该那种事或物出现了。

此种“导调”自瓦庚来氏而后，特别发达，瓦氏于其晚年所著“歌唱名家”一剧之中，大为应用，细数起来，差不多有几十种之多。

（八）剧场乐队（Opernorchester）

剧场乐队，设于台前低地，围以木版，为观众视线所不及。欧洲剧场乐队，自十七世纪以来，弓弦乐器（Streichinstrumenten，如提琴之类）即占上风，凌驾其他一切乐器而上之。其原因，一则由于弓弦乐器之声音，不如其他吹打乐器声音之宏大震耳，歌词字句不致全为乐器之音所掩，听众易于了解；二则由于弓弦乐器之音流丽轻快，极悦人耳，毫无笨重之感。因此之故，剧场乐器亦以弓弦乐器为独多。通常乐队奏弓弦乐器者至少有四五十人（奏小提琴〔Violine〕者约二十人，奏中提琴〔Bratsche〕、大提琴〔Violoncello〕、低音提琴〔Kontrabass〕者各数人），再加上其他吹打乐器，如洋笛（Flöten）、洋锁喇（Oboen）、洋箫（Klarinetten）、低音大笛（Fagotten）、洋号角（Hörnern）、洋喇叭（Trompeten）、定音鼓（Pauken）各二三人（总共十余人），故剧场乐队至少亦在五十余人以上。

到近代客观音乐（即用音乐以描写客观现象）发达以还，各音乐家因欲对于各种特殊客观现象，加以刻画描写之故，更将剧场乐器特别增加多种多类，以便将客观现象尽量形容描写出来，我们假若将瓦庚来氏所作 Nibelungen 剧中之乐器一查，其数目实将近百种之多，令人不得不叹观止。兹将该剧奏乐人数分类列之如下：

弓弦乐器

（甲）第一小提琴（Erste Violinen）
（乙）第二小提琴（Zweite Violinen）
（丙）中提琴（Bratsche）
（丁）大提琴（Violoncello）
（戊）低音提琴（Kontrabass）
共四五十人

弹的乐器

（甲）竖琴（Harfen）六人

吹的乐器（指木制乐器而言）

（甲）洋笛（Grosse Flöten）三人
（乙）高音洋笛（Pickelflöte）一人
（丙）洋锁喇（Oboen）三人
（丁）英国号角（Englischhorn）一人
（戊）洋箫（Klarinetten）三人
（己）低音洋箫（Bassklarinette）一人
（庚）低音大笛（Fagotten）三人

吹的乐器（指金属乐器而言）

（甲）洋号角（Hörnern）八人
（乙）大喇叭（Tuben）五人
（丙）洋喇叭（Trompeten）三人
（丁）低音洋喇叭（Basstrompete）一人
（戊）中音伸缩喇叭（Tenorposaunen）二人
（己）低音伸缩喇叭（Bassposaune）一人
（庚）最低音伸缩喇叭（Kontrabassposaune）一人

打的乐器

（甲）定音鼓（Pauken）（二对）
（乙）钵（Becken）
（丙）三角乐器（Triangel）
（丁）不定音鼓（Trommel）
若干人

合计起来，将近百人。无论世间何种客观现象（如风云雷雨喜怒哀乐之类），无不一一由乐中达出。

凡场中奏乐之人，皆身着黑色制服，手执乐器，群听奏乐监督一人的指挥。或作万壑风涛之声，或表一缕柔情之意，无不使人心动神移，持与吾国脱开半边膀子，痛击大锣大鼓之前台乐工相较，真有雅俗文野之别矣。

（九）剧本样式

西洋歌剧乐谱，分“总谱”（Partitur）与“分谱”两种。“总谱”系包括台下全班乐队所奏，与台上伶人所唱的调子。凡任奏乐监督者，因为要笼照全局之故，所以才用他。“分谱”则系将“总谱”中各段分出，譬如关于提琴者则有专印提琴调子之谱；关于喇叭者，则有专印喇叭调子之谱。凡奏该项乐器者，即自置该项乐器“分谱”一种已足，不必再用“总谱”。因此之故，“总谱”这样东西，通常只有奏乐监督或研究音乐的人才买他，其余寻常奏乐之人，大抵都无此物。我恐怕中国有许多人还不曾看见过此项“总谱”，所以我特在此处，将瓦庚来氏所作 Nibelungen 剧中的“西格蒙爱情歌”一段摘录于后，以便阅者知道西洋“总谱”或西洋剧本的样式。

以下所录乐谱，共系十八页，系从 Nibelungen 剧本“总谱”中摘录出来的，此歌系剧中猛士西格蒙（Siegmund）所唱的“爱情歌”（Liebeslied），甚有名，不但剧场中演之，即音乐会中亦常常奏之。
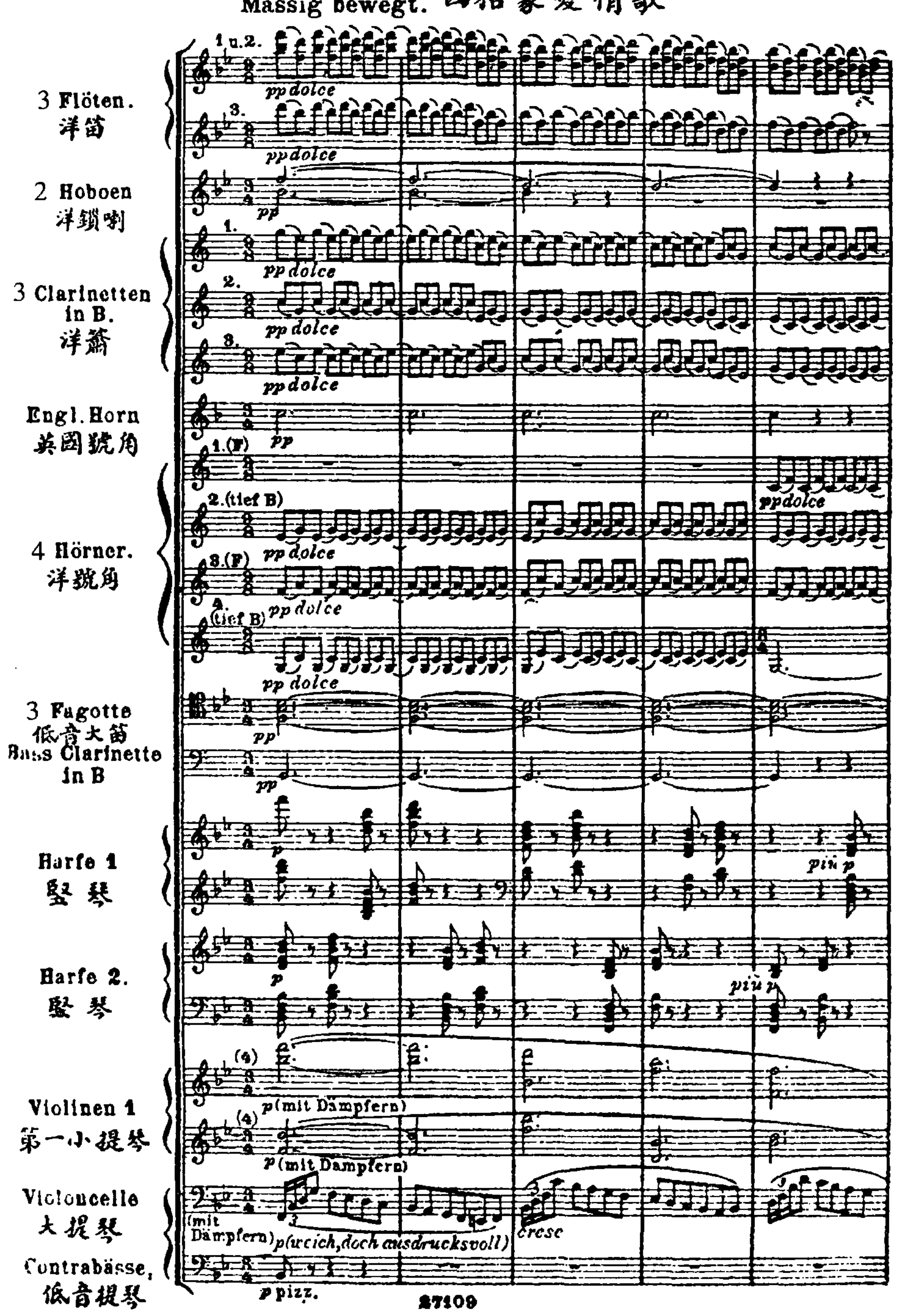
下面所录，是将“总谱”大本缩写下来的，因为“第二页”太长，所以把他分写在两篇之上。反之，第三页、第四页、第五页又太短，所以把他们合写在一篇之上。
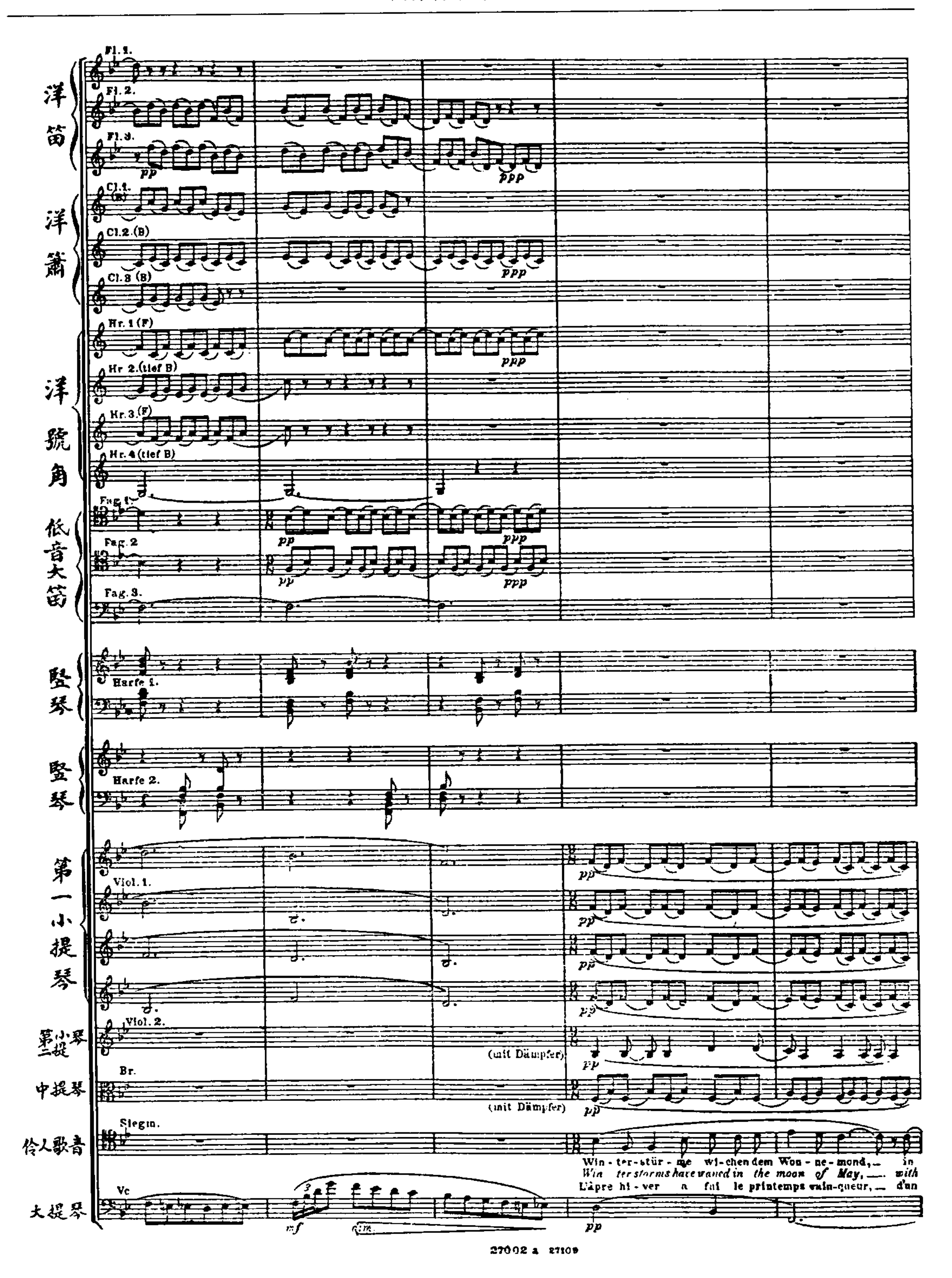
诸君若看剧本大体形式，请阅第一页与第八页最妥（第一页专系乐器之音，尚未开始歌唱，至于第八页则已有歌音在内）。

我们细看下谱，便知剧本排列，最上一层是“吹的乐器”，如洋笛、洋锁喇、洋号角之类是也。其次一层，则为“弹的乐器”，如竖琴之类是也。再下一层则为弓弦乐器，如大小提琴之类是也。同时伶人歌音亦夹排在弓弦乐器之中，如本谱西格蒙氏所歌者是也（按本谱西格蒙氏歌辞，系译成三国语言，排为三行，上为德语，中为英语，下为法语，以便各国皆可演唱）。

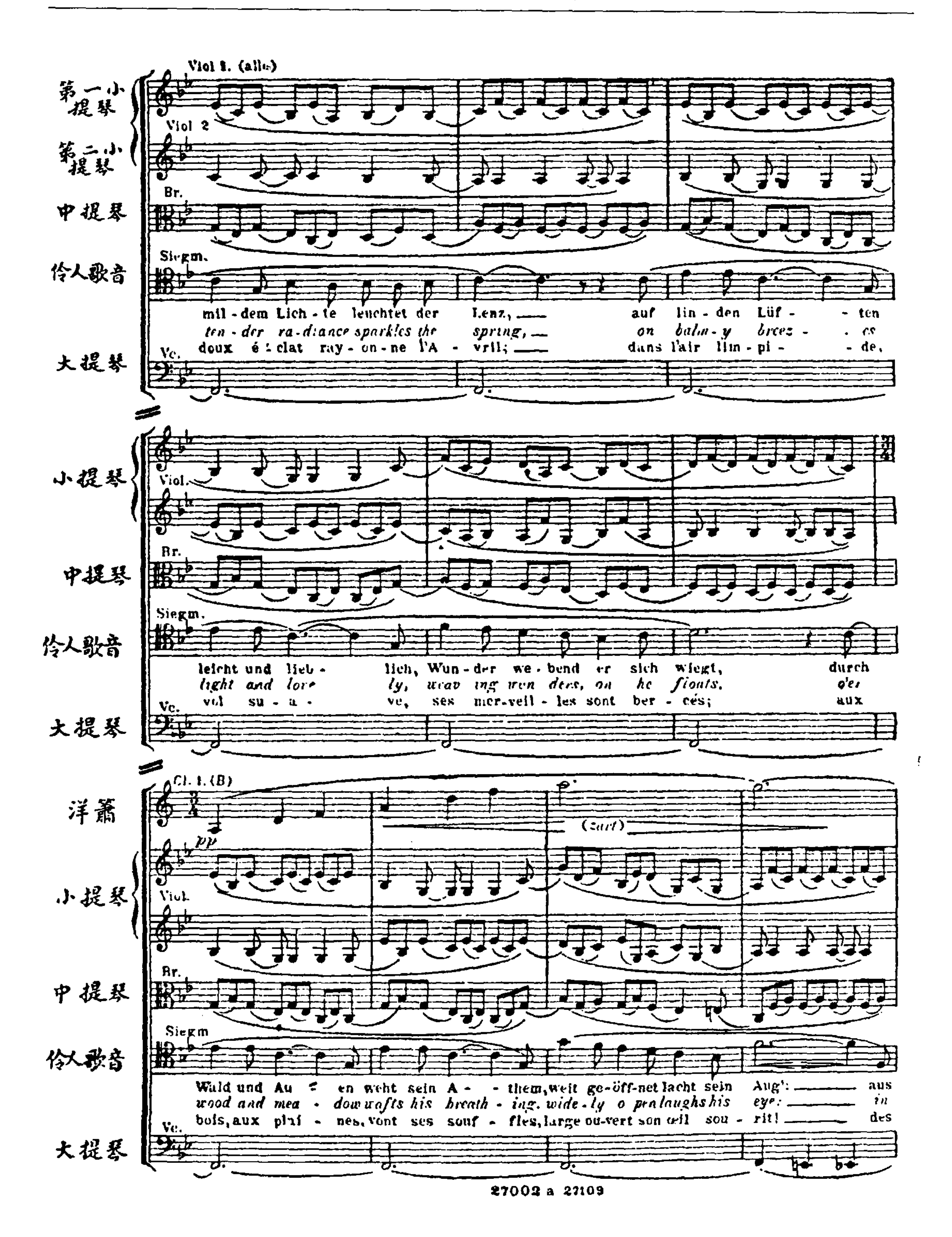
假如尚有“打的乐器”如鼓钵之类，则当排在“吹的乐器”之下，“弹的乐器”之上。

附录西格蒙爱情歌“总谱”于下。
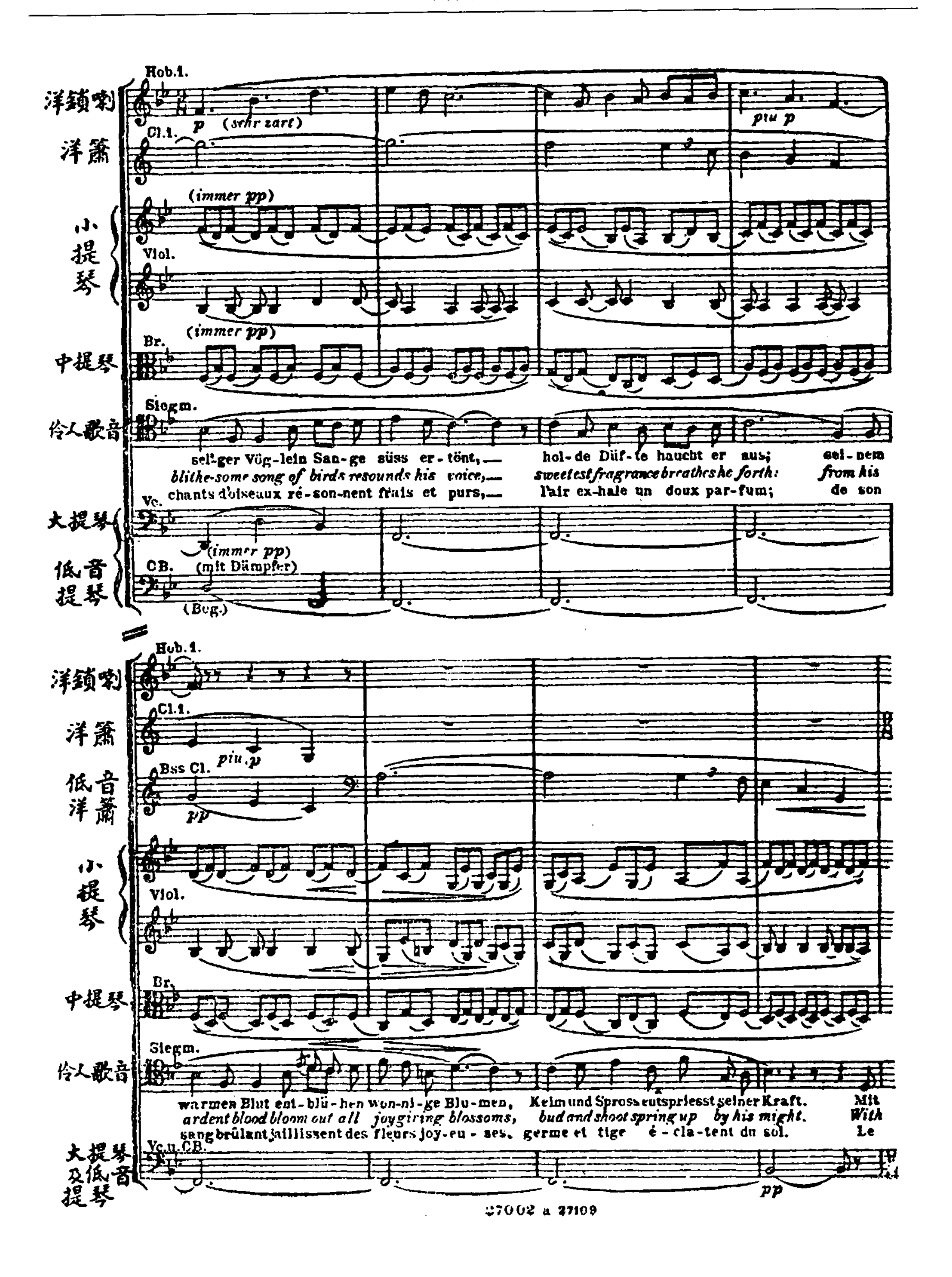

Siegmund's Liebeslied.
Mässig bewegt. 西格蒙爱情歌
3 Flöten.
洋笛
2 Hoboen
洋锁喇
3 Clarinetten in B.
洋箫
Engl. Horn
英国號角
4 Hörner.
洋號角
3 Fagotte
低音大笛
Bass Clarinette in B
Harfe 1
竖琴
Harfe 2.
竖琴
Violinen 1
第一小提琴
Violoncelle
大提琴
Contrabässe.
低音提琴
pp dolce
p (mit Dämpfern)
p (weich, doch ausdrucksvoll)
cresc
p pizz.
27109
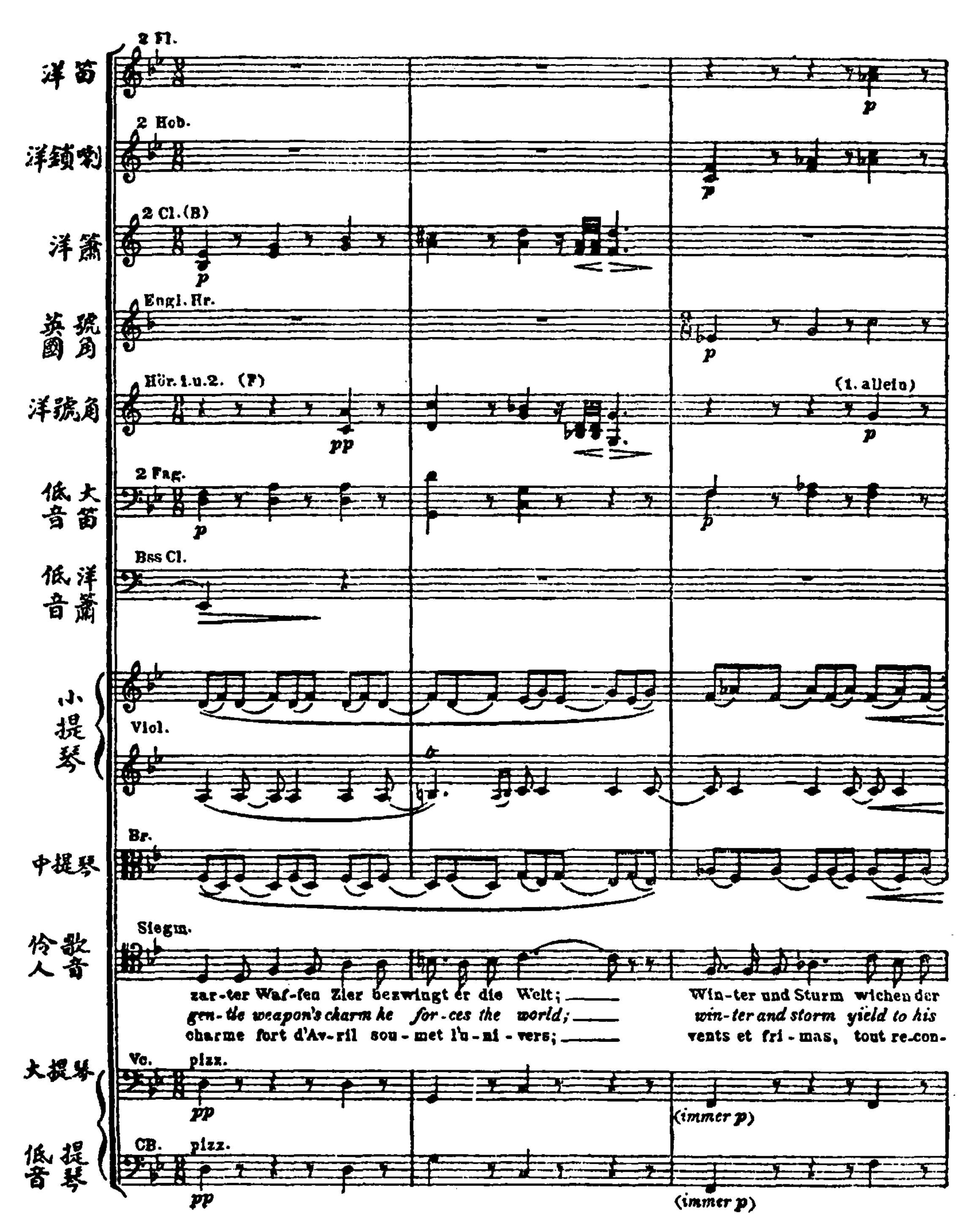


洋笛
Fl. 1.
Fl. 2.
Fl. 3.
洋簫
Cl. 1.
Cl. 2. (B)
Cl. 3 (B)
洋號角
Hr. 1 (F)
Hr. 2. (tief B)
Hr. 3. (F)
Hr. 4 (tief B)
低音大笛
Fag. 1.
Fag. 2
Fag. 3.
竖琴
Harfe 1.
竖琴
Harfe 2.
第一小提琴
Viol. 1.
第二小提琴
Viol. 2.
(mit Dämpfer)
中提琴
Br.
(mit Dämpfer)
伶人歌音
Siegm.
Win - ter-stür - me wi-chen dem Won - ne - mond, — in
Win ter storms have waned in the moon of May, — with
L'âpre hi - ver a fui le printemps vain-queur, — d'un
大提琴
Vc
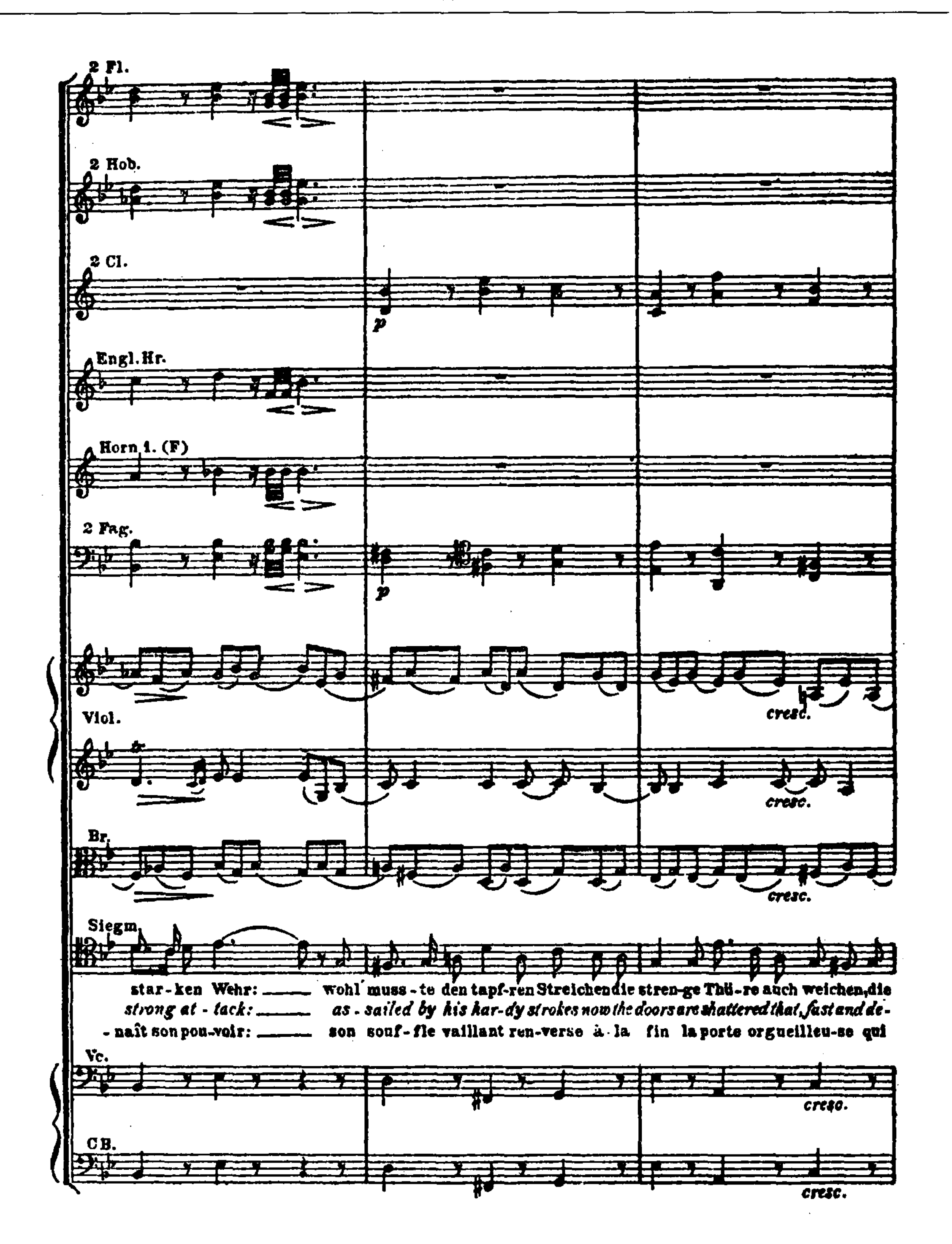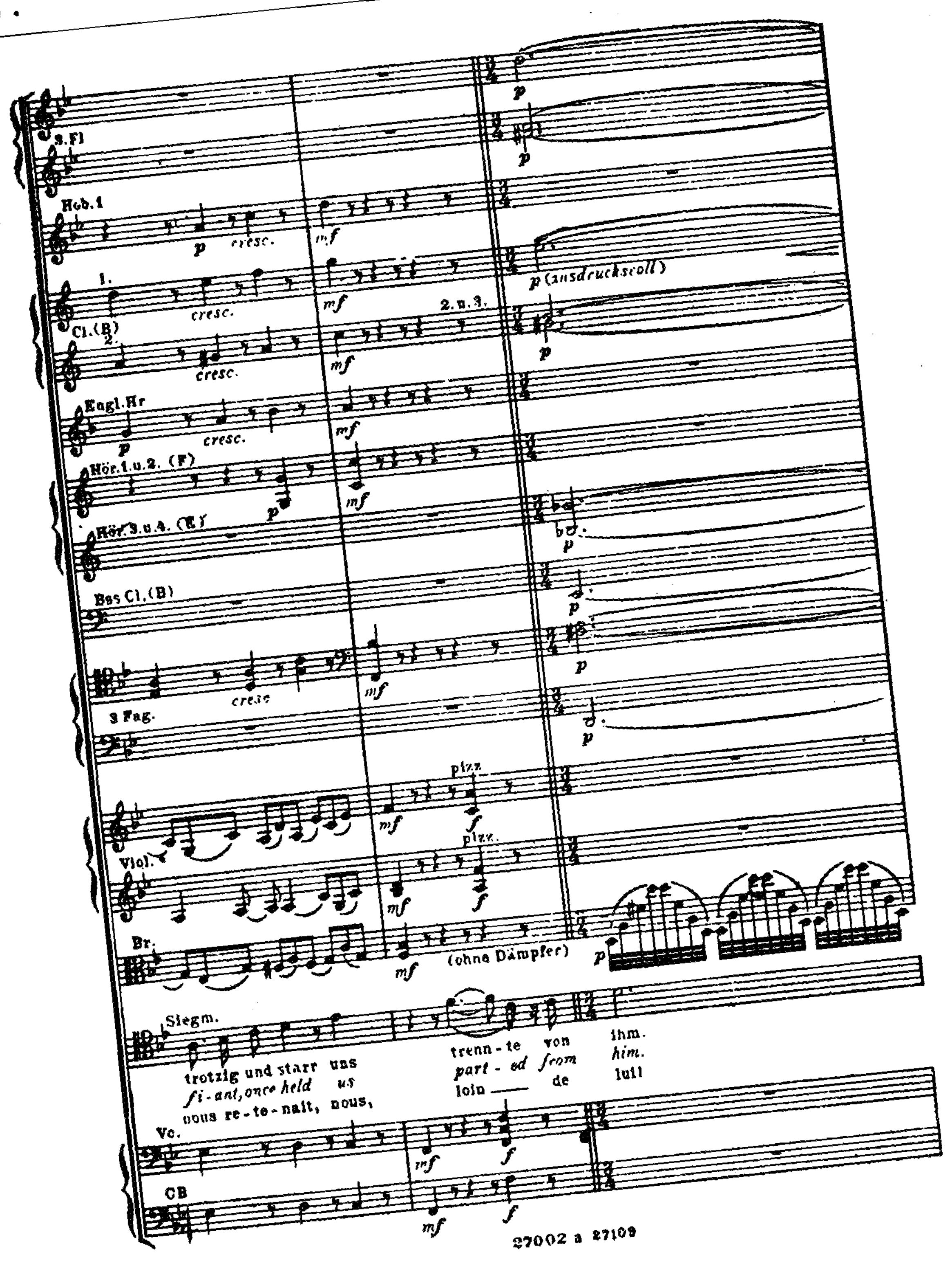


第一小提琴
第二小提琴
中提琴
伶人歌音
大提琴
Viol 1. (alle)
Viol 2
Br.
Siegm.
mil - dem Lich - te leuchtet der Lenz, auf lin - den Lüf - ten
ten - der ra - diance sparkles the spring, on balm - y breez - es
doux é - clat ray - on - ne l'A - vril; dans l'air lim - pi - de,
Vc.
小提琴
中提琴
伶人歌音
大提琴
Viol.
leicht und lieb - lich, Wun - der we - bend er sich wiegt, durch
light and love - ly, weav ing won ders, on he floats, o'er
vol su - a - ve, ses mer - veil - les sont ber - cés; aux
洋箫
小提琴
中提琴
伶人歌音
大提琴
Cl. 1. (B)
pp
(zart)
Wald und Au - en weht sein A - them, weit ge-öff-net lacht sein Aug': aus
wood and mea - dow wafts his breath - ing, wide - ly o pen laughs his eye: in
bois, aux plai - nes, vont ses souf - fles, large ou-vert son œil sou - rit! des
27002 a 27109

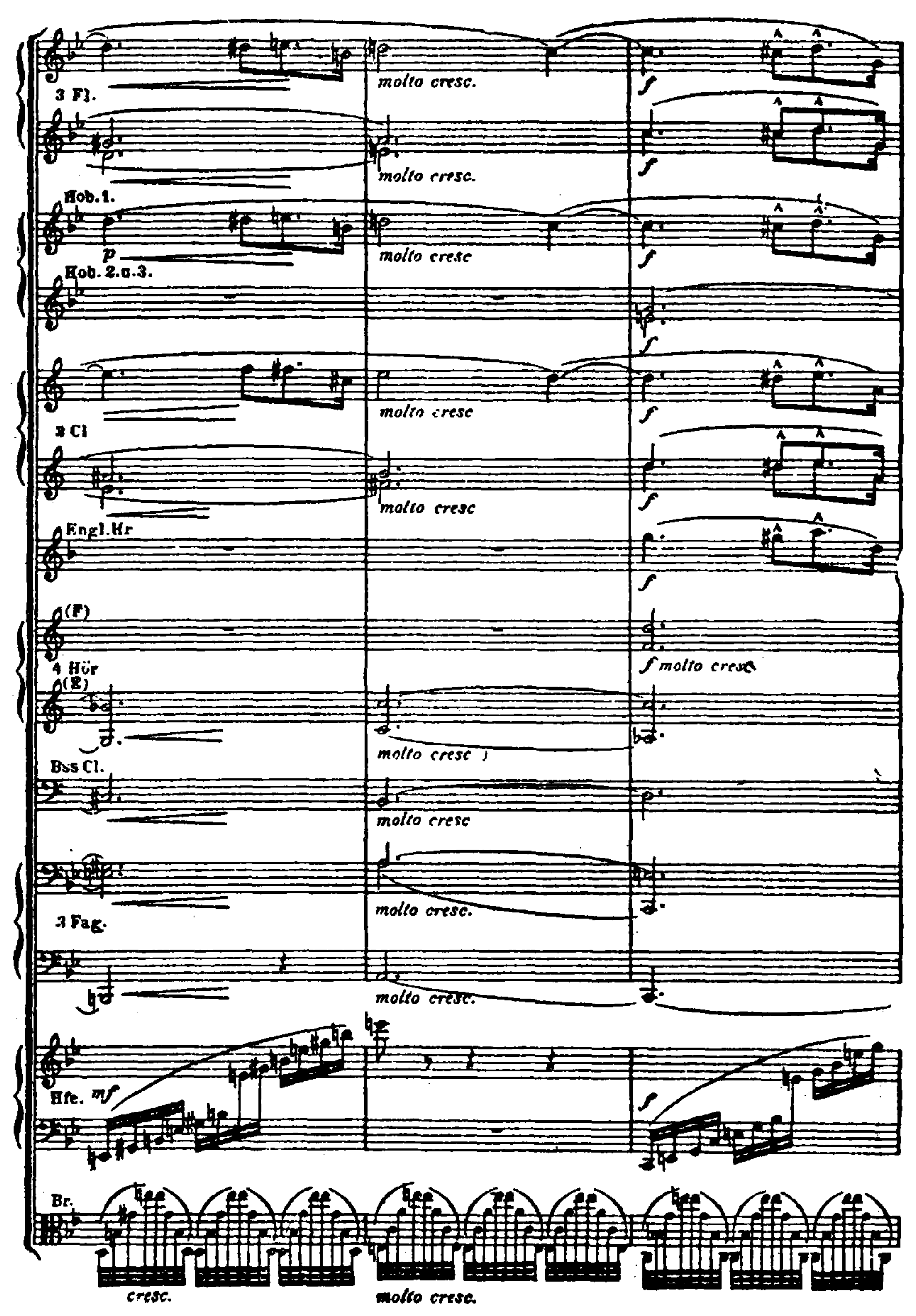

洋鎖喇
Hob.1.
p (sehr zart)
piu p
洋簫
Cl.1.
小提琴
(immer pp)
Viol.
中提琴
Br.
(immer pp)
伶人歌音
Siegm.
sel'ger Vög-lein San-ge süss er-tönt,— hol-de Düf-te haucht er aus; sei-nem
blithe-some song of birds resounds his voice,— sweetest fragrance breathes he forth: from his
chants d'oiseaux ré-son-nent frais et purs,— l'air ex-hale un doux par-fum; de son
大提琴
Vc.
(immer pp)
低音提琴
CB.
(mit Dämpfer)
(Beg.)
洋鎖喇
Hob.1.
洋簫
Cl.1.
piu p
低音洋簫
Bss Cl.
pp
小提琴
Viol.
中提琴
Br.
伶人歌音
Siegm.
warmen Blut ent-blü-hen won-ni-ge Blu-men, Keim und Spross entspriesst seiner Kraft. Mit
ardent blood bloom out all joygiving blossoms, bud and shoot spring up by his might. With
sang brûlant jaillissent des fleurs joy-eu-ses, germe et tige é-cla-tent du sol. Le
大提琴及低音提琴
Vc.u.CB.
pp
27002 a 27109
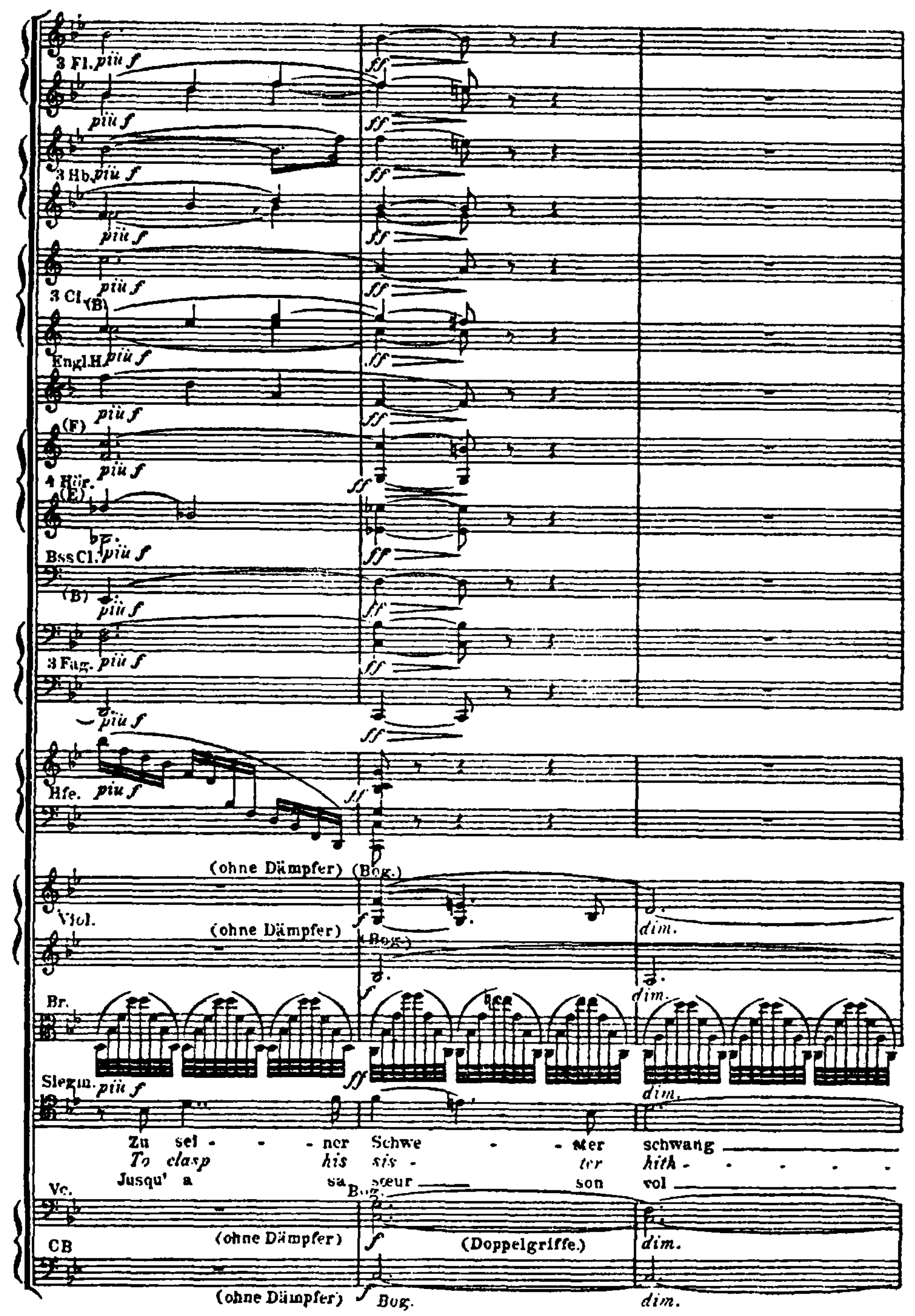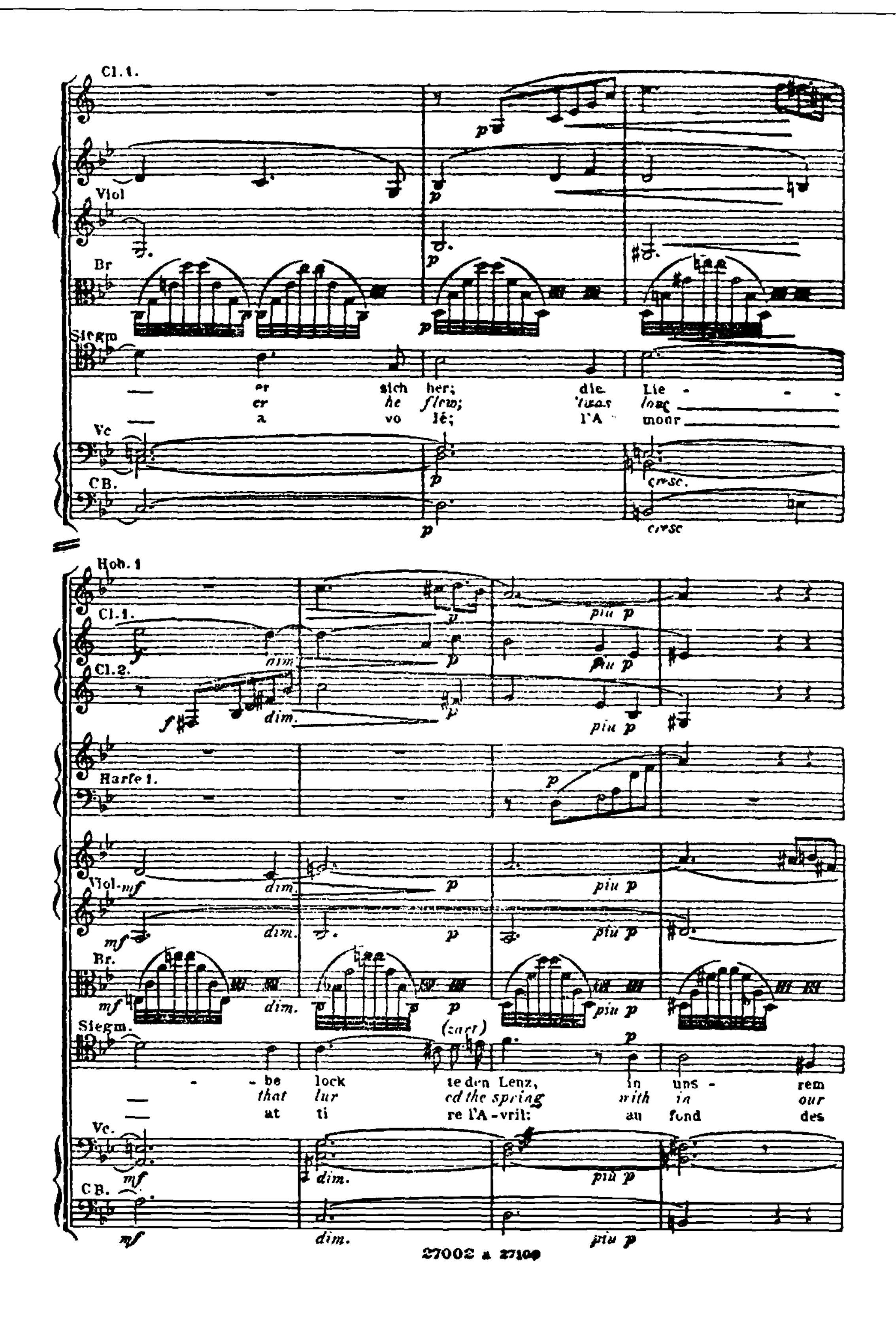


洋笛 2 Fl.
洋鎖吶 2 Hob.
洋簫 2 Cl.(B)
英國號角 Engl. Hr.
洋號角 Hör. 1.u.2. (F)
(1. allein)
低音大笛 2 Fag.
低音洋簫 Bss Cl.
小提琴 Viol.
中提琴 Br.
伶人歌音 Siegm.
zar-ter Waf-fen Zier bezwingt er die Welt; Win-ter und Sturm wichen der
gen-tle weapon's charm he for-ces the world; win-ter and storm yield to his
charme fort d'Av-ril sou-met l'u-ni-vers; vents et fri-mas, tout re-con-
大提琴 Vc. pizz.
(immer p)
低音提琴 CB. pizz.
(immer p)
27002 a 27109
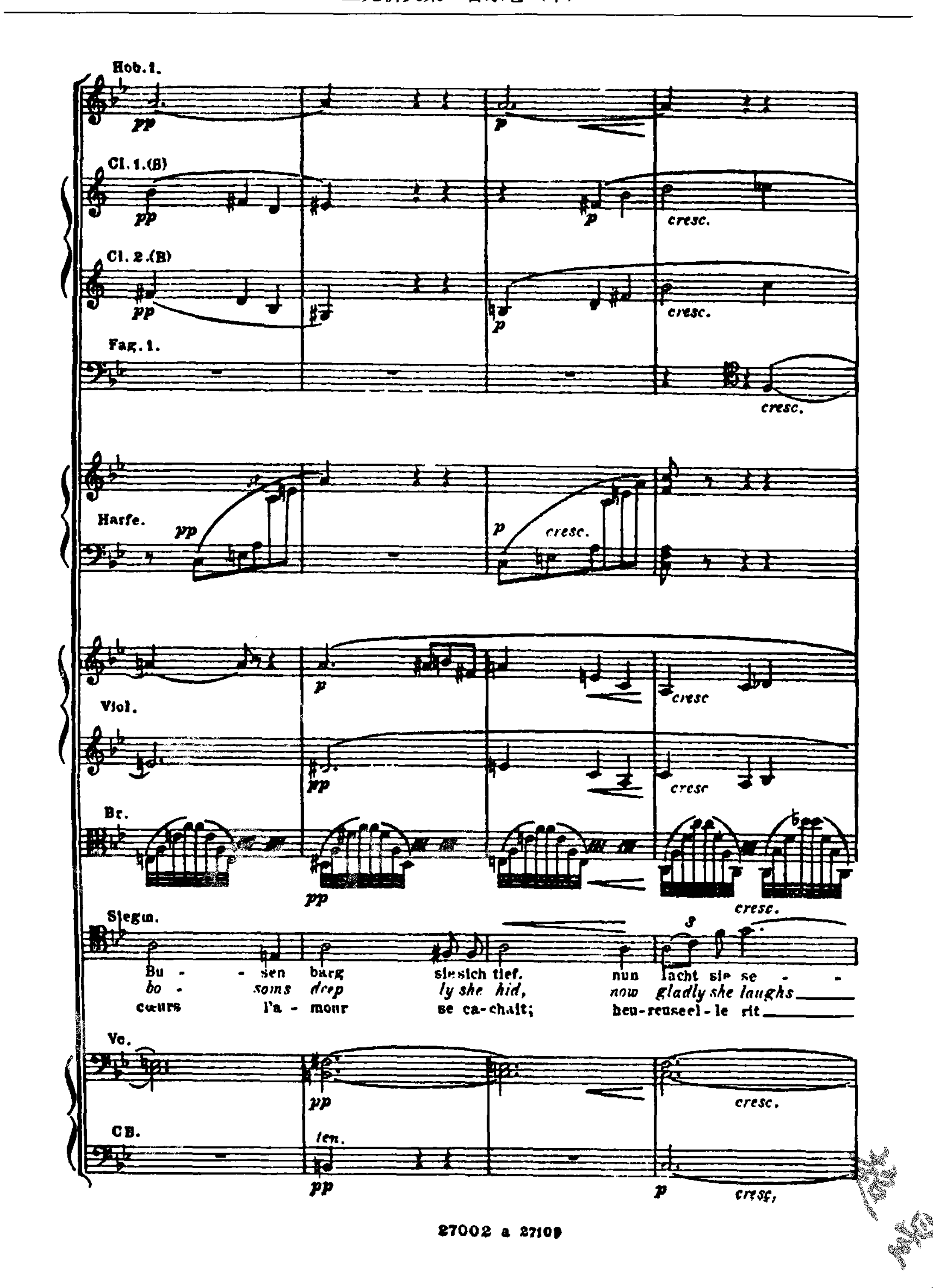

2 Fl.
2 Hob.
2 Cl.
p
Engl. Hr.
Horn 1. (F)
2 Fag.
p
Viol.
cresc.
cresc.
Br.
cresc.
Siegm.
star-ken Wehr: ——— wohl muss-te den tapf-ren Streichen die stren-ge Thü-re auch weichen, die
strong at-tack: ——— as-sailed by his har-dy strokes now the doors are shattered that, fast and de-
-naît son pou-voir: ——— son souf-fle vaillant ren-verse à-la fin la porte orgueilleu-se qui
Vc.
cresc.
CB.
cresc.
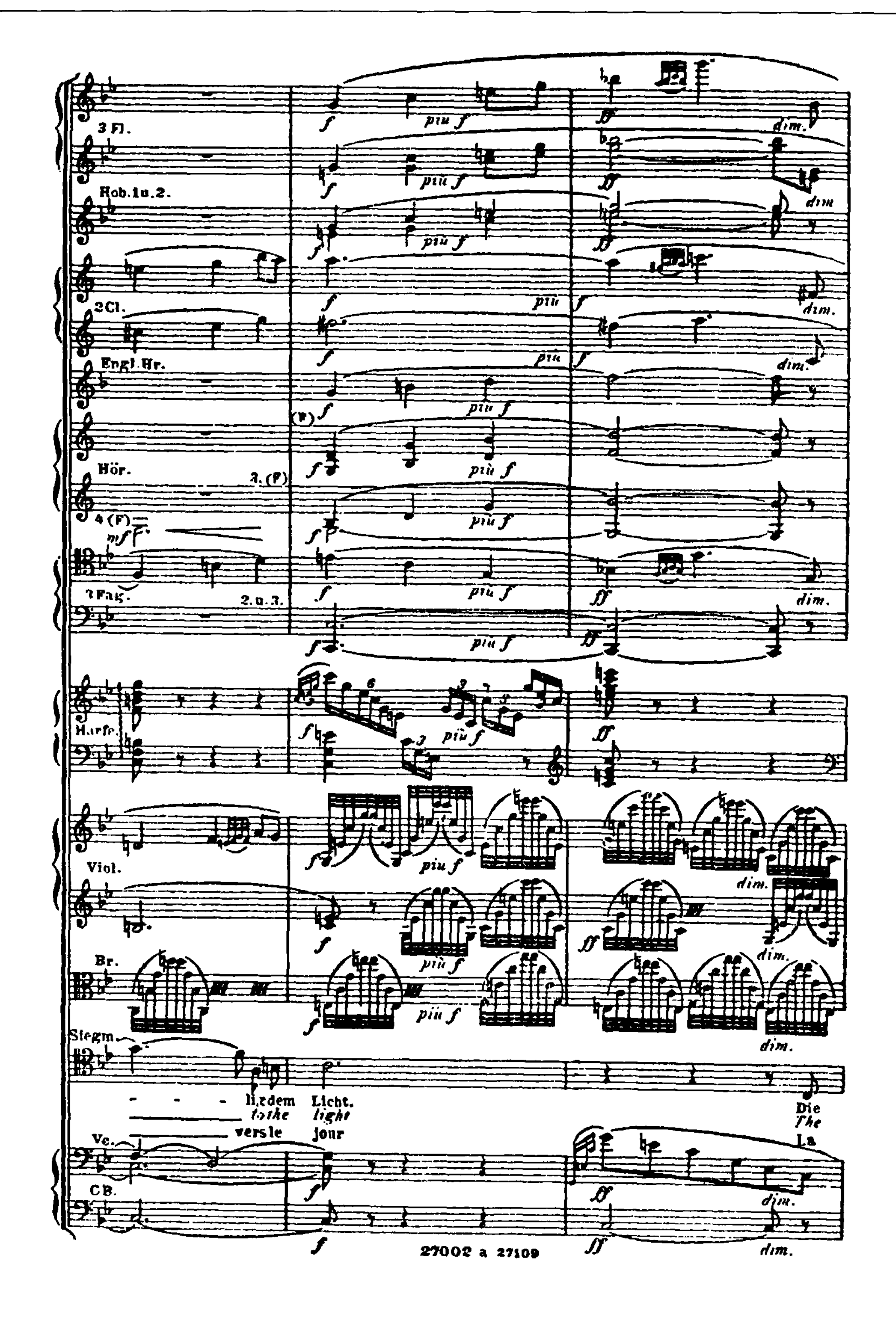

3.Fl
Hob.1
p
cresc.
mf
1.
cresc.
Cl.(B)
2.
2.u.3.
p (ausdrucksvoll)
Engl.Hr
Hör.1.u.2. (F)
Hör.3.u.4. (E)
Bas Cl.(B)
3 Fag.
pizz.
Viol.
Br.
(ohne Dämpfer)
Siegm.
trotzig und starr uns
fi-ant, once held us
nous re-te-nait, nous,
trenn-te von ihm.
part-ed from him.
loin de lui
Vc.
CB
f
27002 a 27109
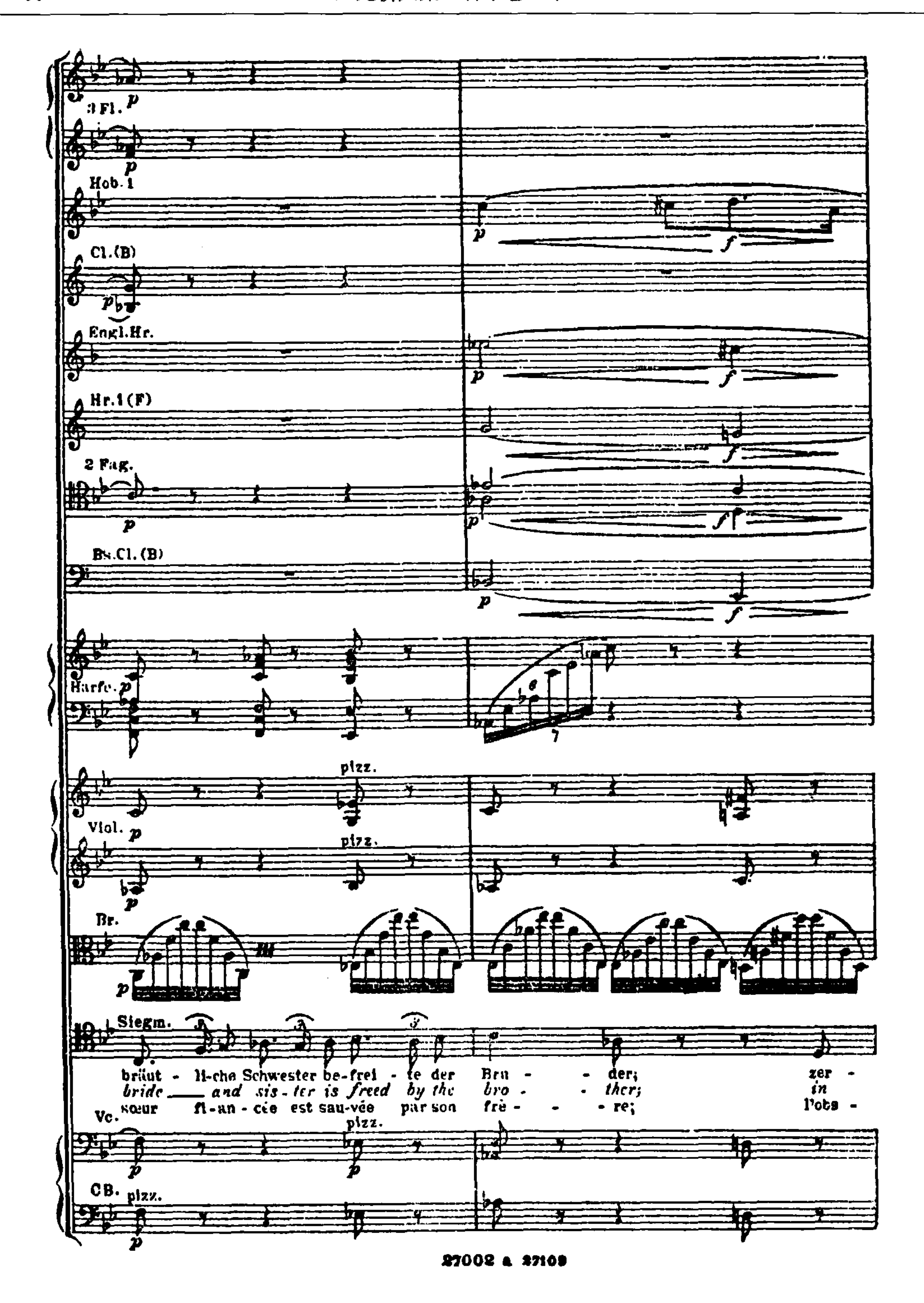

3 Fl.
molto cresc.
f
Hob. 1.
p
Hob. 2. u. 3.
molto cresc
3 Cl
molto cresc
Engl. Hr
(F)
4 Hör
f molto cresc.
(E)
Bss Cl.
3 Fag.
Hfe. mf
Br.
cresc.
molto cresc.
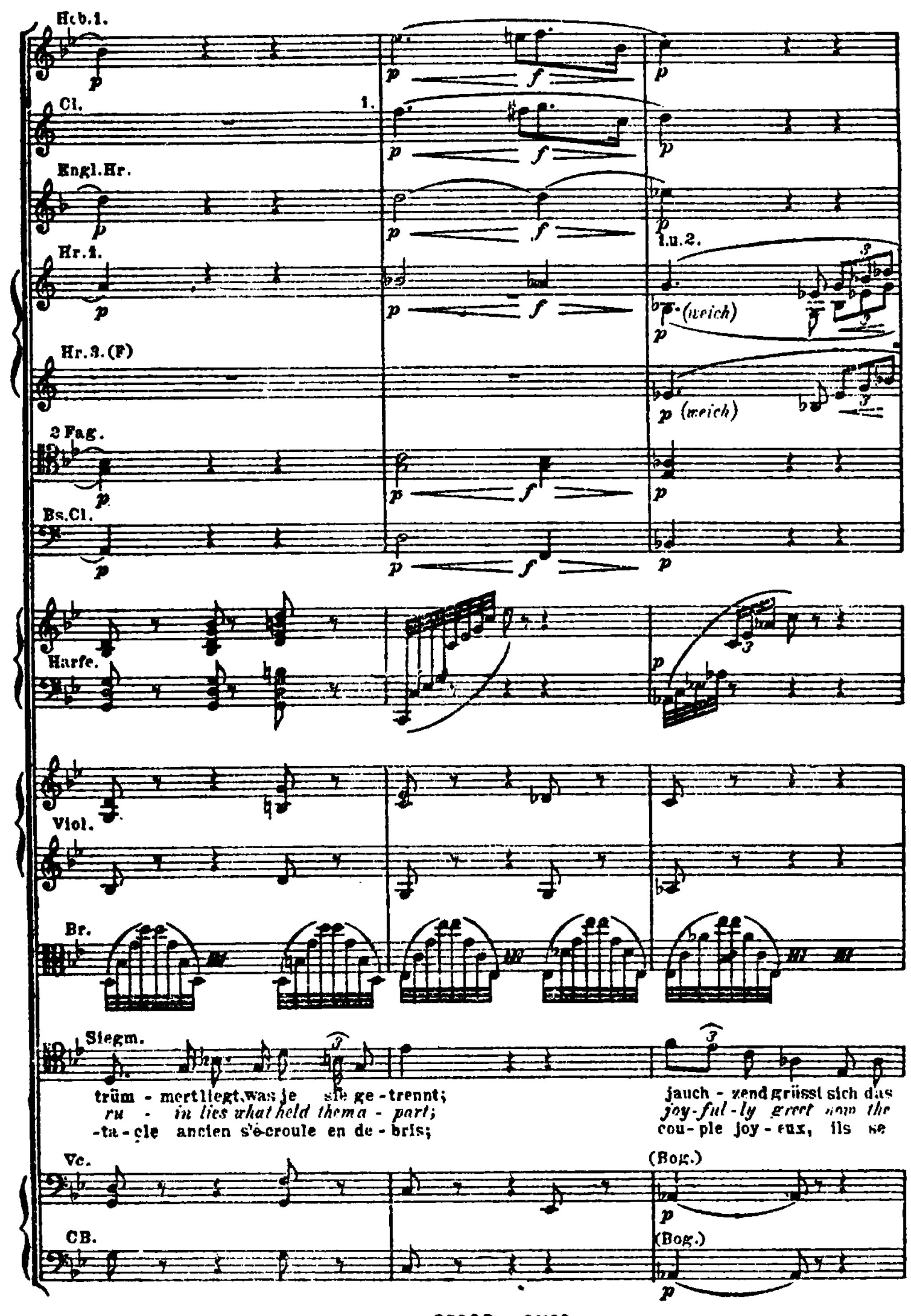

3 Fl.
più f
ff
3 Hb.
3 Cl.
(B)
Engl.H.
(F)
4 Hör.
(E)
Bss Cl.
3 Fag.
Hfe.
(ohne Dämpfer)
(Bog.)
Viol.
dim.
Br.
Siegm.
Zu sei - ner Schwe - ster schwang
To clasp his sis - ter hith -
Jusqu' a sa sœur son vol
Vc.
CB
(Doppelgriffe.)
27002 a 27109
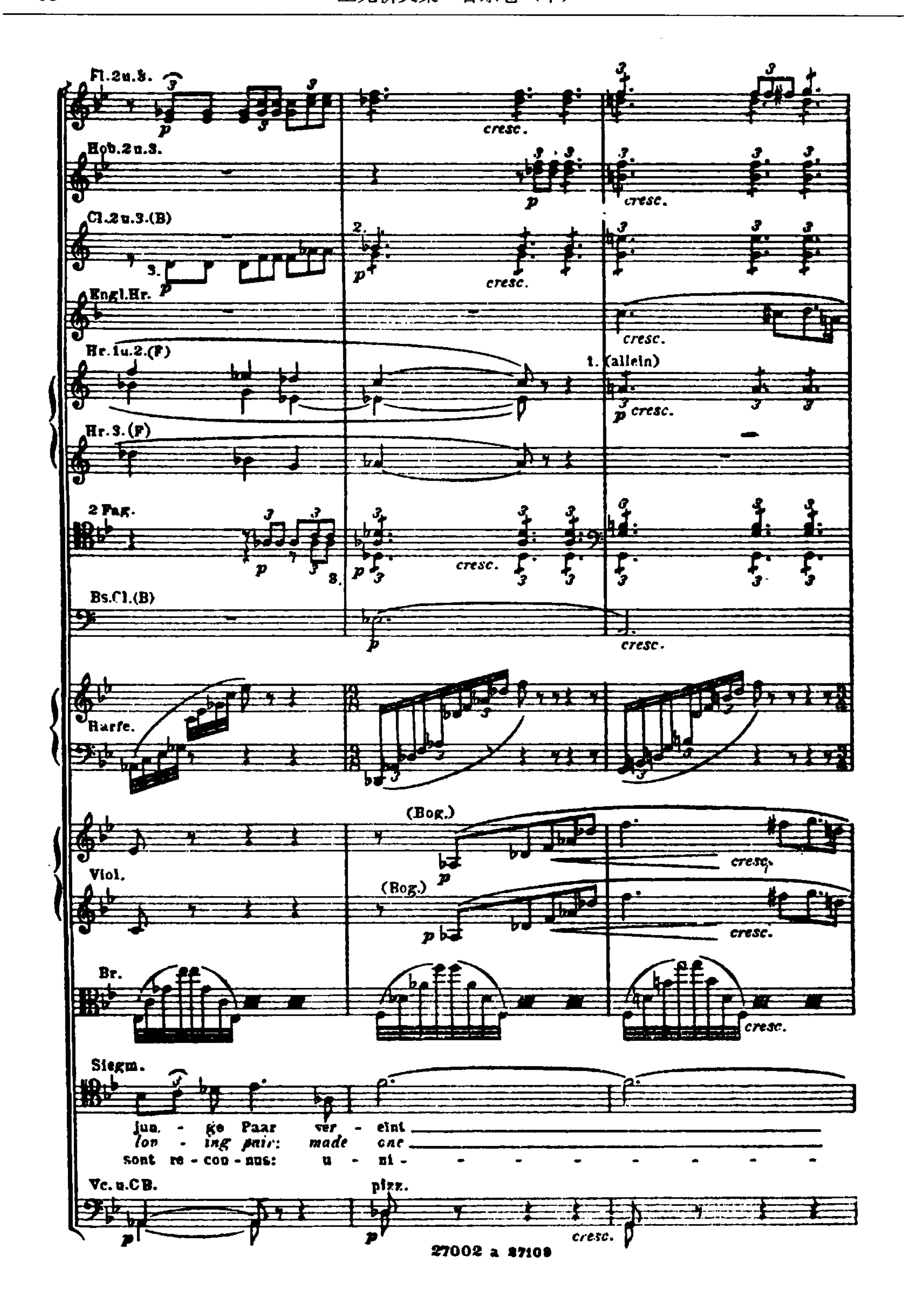

Cl. 1.
Viol
Br
Siegm
er sich her; die Lie -
er he flew; love
a vo lé; l'A mour
Vc
C.B.
Hob. 1
Cl. 1.
Cl. 2.
Harfe 1.
Viol.
Br.
Siegm.
- be lock te den Lenz, in uns - rem
that lur ed the spring with in our
at ti re l'A-vril: au fond des
Vc.
C.B.
27002 a 27100
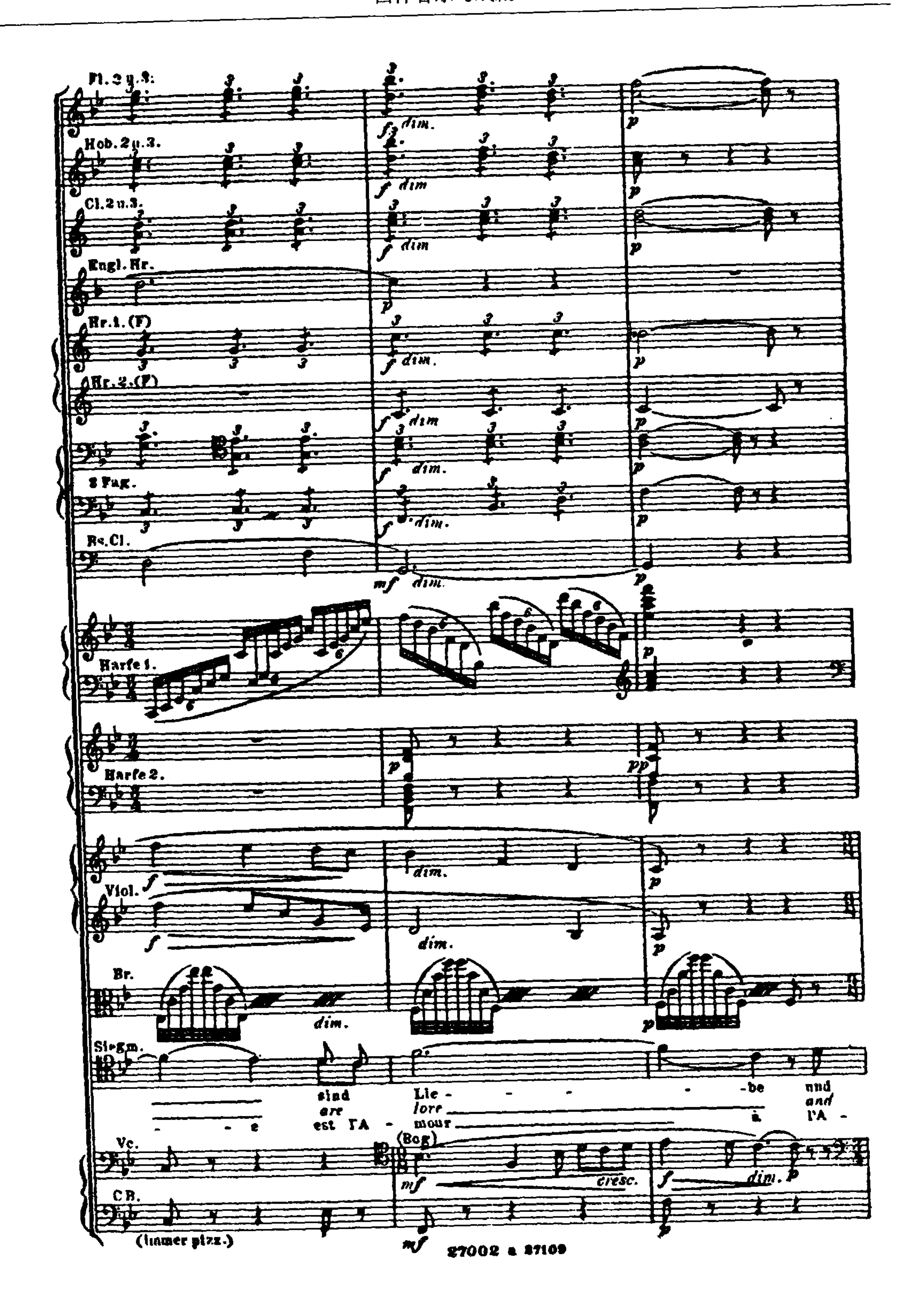

Hob.1.
Cl.1.(B)
Cl.2.(B)
Fag.1.
Harfe.
Viol.
Br.
Siegm.
Bu - - sen barg sie sich tief. nun lacht sie se - -
bo - soms deep ly she hid, now gladly she laughs
cœurs l'a - mour se ca-chait; heu-reuse el-le rit
Vc.
CB.
pp
p
cresc.
ten.
27002 a 27109
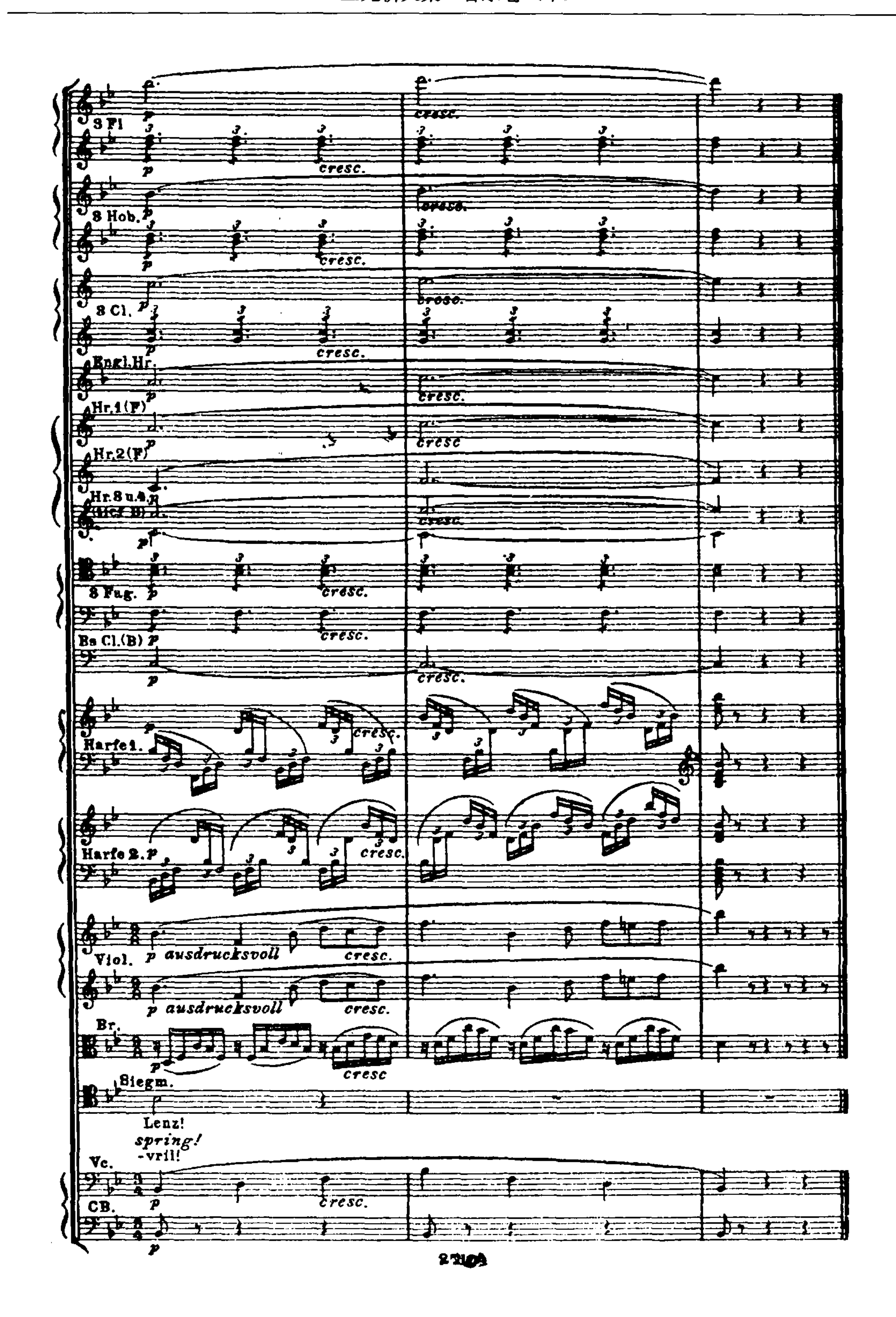

3 Fl.
Hob.1u.2.
2Cl.
Engl.Hr.
Hör.
3.(F)
4 (F)
3 Fag.
2.u.3.
Harfe.
Viol.
Br.
Siegm.
in dem Licht.
to the light
vers le jour
Die
The
La
Vc.
CB.
27002 a 27109


3 Fl.
Hob. 1
Cl. (B)
Engl. Hr.
Hr. 1 (F)
2 Fag.
Bs. Cl. (B)
Harfe.
pizz.
Viol.
Br.
Siegm.
bräut - li-che Schwester be-frei - te der Bru - - der; zer -
bride — and sis - ter is freed by the bro - - ther; in
sœur fi-an - cée est sau-vée par son frè - - - re; l'obs -
Vc.
CB.
27002 a 27109


Hob.1.
Cl.
Engl.Hr.
Hr.1.
1.u.2.
(weich)
Hr.3.(F)
(weich)
2 Fag.
Bs.Cl.
Harfe.
Viol.
Br.
Siegm.
trüm - mert liegt, was je sie ge - trennt;
ru - in lies what held them a - part;
-ta - cle ancien s'écroule en de - bris;
jauch - zend grüsst sich das
joy - ful - ly greet now the
cou - ple joy - eux, ils se
Vc.
(Bog.)
CB.
(Bog.)
27002 a 27109

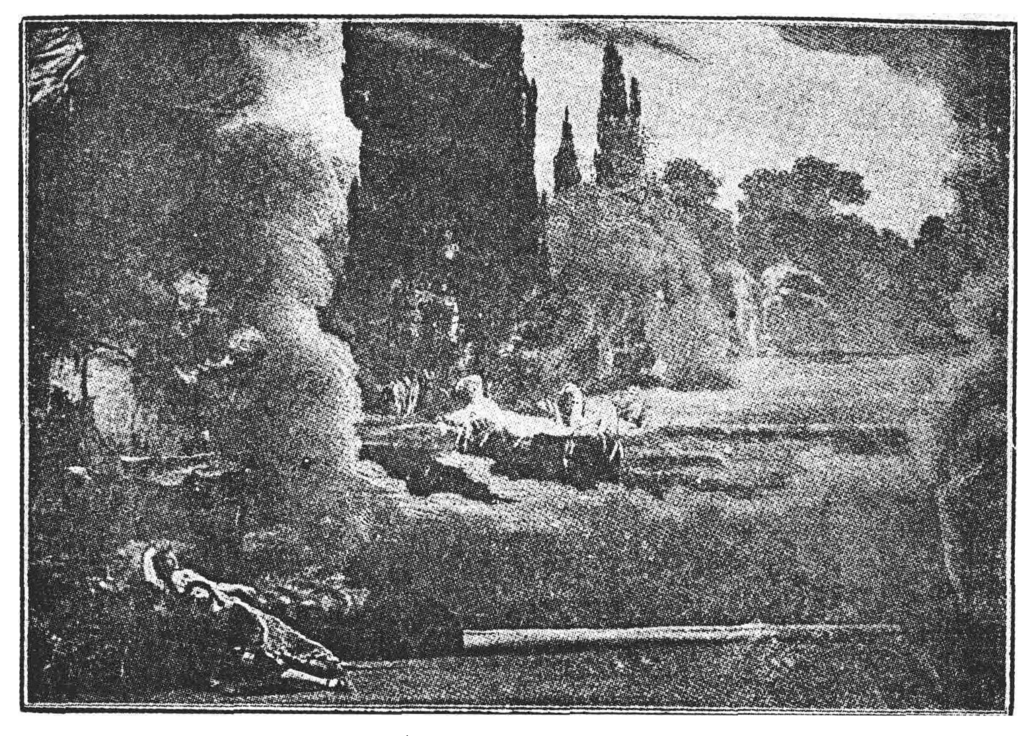

Fl.2u.3.
Hob.2u.3.
Cl.2u.3.(B)
Engl.Hr.
Hr.1u.2.(F)
1. (allein)
Hr.3.(F)
2 Fag.
Bs.Cl.(B)
Harfe.
(Bog.)
Viol.
Br.
Siegm.
jun - ge Paar ver - eint
lon - ing pair: made one
sont re - con - nus: u - ni -
Vc.u.CB.
pizz.
cresc.
27002 a 27109


Fl. 2 u. 3.
Hob. 2 u. 3.
Cl. 2 u. 3.
Engl. Hr.
Hr. 1. (F)
Hr. 2. (F)
3 Fag.
Bs. Cl.
Harfe 1.
Harfe 2.
Viol.
Br.
Siegm.
- - e sind Lie - - - - be und
are love and
est l'A - mour à l'A -
Vc.
(Bog)
cresc.
CB.
(immer pizz.)
27002 a 27109

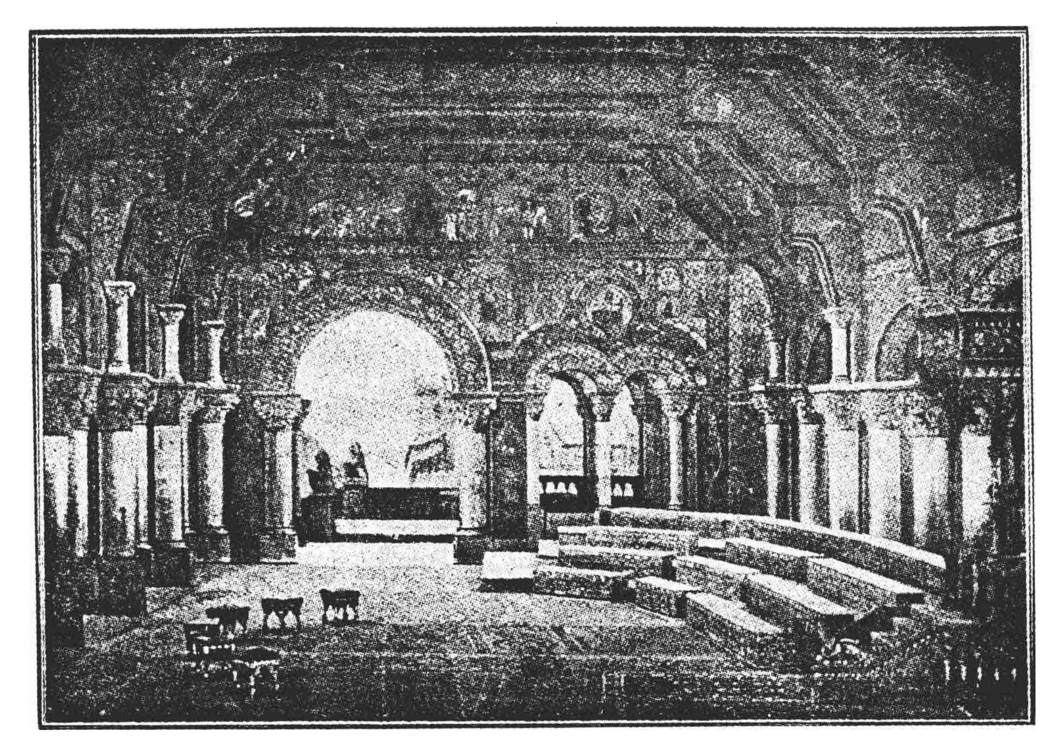

3 Fl
cresc.
3 Hob.
cresc.
3 Cl.
Engl.Hr.
Hr.1(F)
Hr.2(F)
Hr.3 u.4
3 Fag.
Bs Cl.(B)
Harfe 1.
Harfe 2.
Viol.
p ausdrucksvoll
Br.
Siegm.
Lenz!
spring!
-vril!
Vc.
CB.

（十）布景

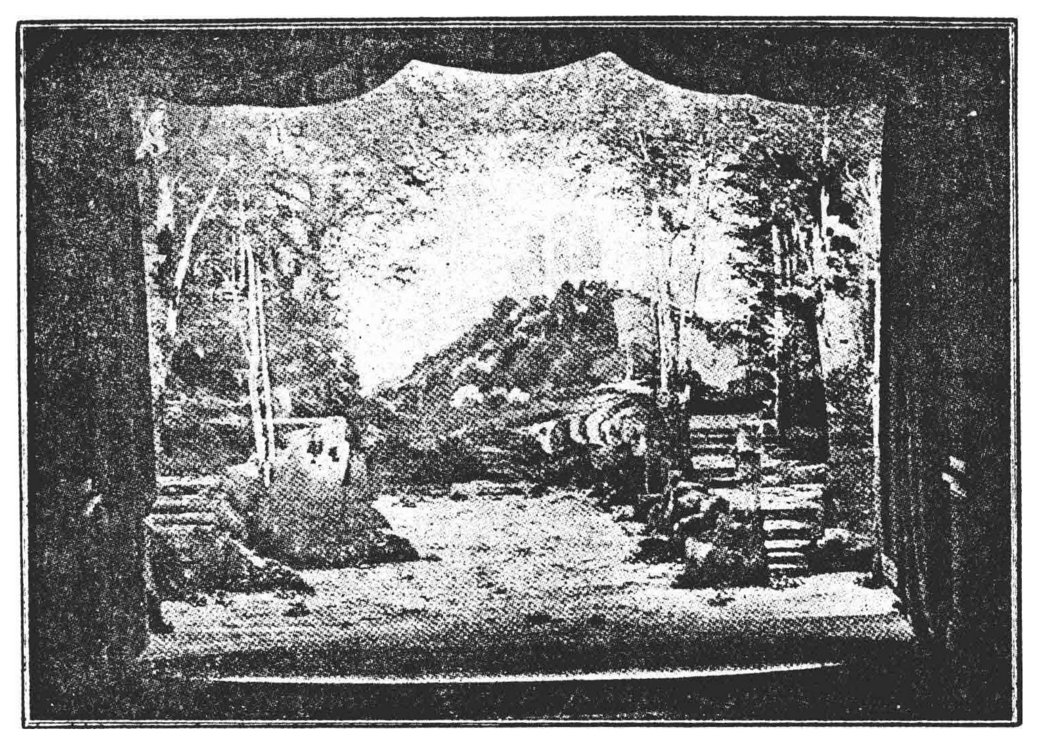
台上的布景，与台下的音乐，极有关系，尤以近代客观音乐盛行之时为最，因彼辈常用音乐以描写景致故也。前文曾谓欧洲舞台演剧，非于一出（或二出）演完之后，不能休息。而一出之中，又往往须更换布景数次，故其势非迅速敏捷不可。吾辈观客，但见忽而宫室楼台，忽而山林原野，转瞬之间，风景全非。大约此种布景，既有专家指点，又有机关利用，否则万不能办到如此迅速完备。兹将瓦庚氏所作 Tannhäuser 剧中布景，介绍四种如下（按此种布景系摄自 Bayreuth 剧院，即瓦氏所建筑之特别剧院，专演德国名剧者是也）。



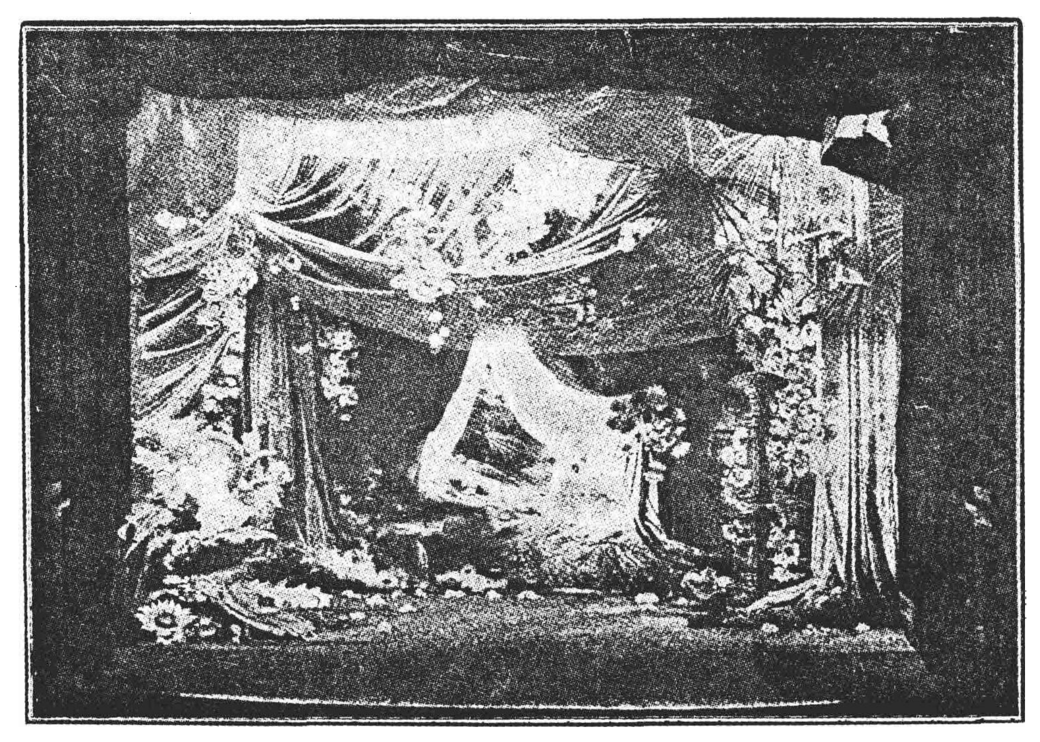
（布景一）维鲁丝山中



（布景二）瓦尔堡之歌堂



（布景三）瓦尔堡之山谷



（布景四）维鲁丝之帐中

（十一）模范剧本

前文曾经说过，欧洲歌剧进化，至瓦庚来氏而集其大成；在瓦氏诸剧中又以《歌唱名家》（Meistersinger）为最善；因该剧成于瓦氏晚年火候精到之时也。

瓦氏系罗曼主义者，故其歌剧十之八九皆涉于荒渺神秘，而且处处皆求解脱，又近于基督教化，所以德国大哲尼采极端反对他。至于《歌唱名家》一剧，则纯系历史事实，不涉神秘。

瓦氏又为悲观主义者，故所作歌剧多系悲剧一类，而《歌唱名家》一剧则又近于趣剧一流，不带悲观色彩。

瓦氏《歌唱名家》一剧，系成于五十余岁以后，其时瓦氏受人攻击最甚，因从巴燕国王之命，离开巴燕首都，避往 Tsiebschen 乡间，以和缓反对党之气焰。瓦氏闲居田间，乃制《歌唱名家》一剧，其中要旨，即系“新旧之争”四字，亦瓦氏自况之意也。

剧中人物如下：

Hans Sachs　鞋匠……………………………低音
Veit Pogner　金匠……………………………低音
Kunz Vogelgesang　皮匠…………………次低音
Konrad Nachtigall　洋铁匠…………………低音
Sixtus Beckmesser　市厅书记………………低音
Fritz Kothner　面包匠………………………低音
Bal hasar Zorn　锡匠 …………………… 次低音
Ulrich Eisslinger　香料商人 …………… 次低音
Augustin Moser　成衣匠…………………次低音
Hormann Ortel　制肥皂者 …………………低音
Hans Schwaiz　制袜者………………………低音
Hans Foltz 铜匠………………………………低音
（以上）皆为歌唱名家
Walther von Stolzing　少年骑士……………………次低音
David　鞋匠 Sachs 的学徒…………………………次低音
Eva　金匠 Pogner 的女儿…………………………最高音
Magdalene　Eva 的乳母………………………… 最高音
守夜巡丁…………………………………………………低音

此外尚有各帮各行男女工人以及居民若干人。

（按上面所谓低音〔Bass〕、次低音〔Tenor〕、最高音〔Sopran〕等等，皆系制谱的人所定。谁个角色应为“低音伶人”所唱，谁个角色应为“次低音伶人”所饰，不能随便更换，非如我国舞台之自由也。）

此剧系述十六世纪时所谓“歌唱名家”者之一段历史。当时德国各帮各行职业中人，常以工余之暇，陶情于歌唱艺术，其杰出者称之为“歌唱名家”。此种歌唱名家能自作歌词及调谱，甚为当时民众所尊敬。剧中所谓歌唱大师萨克时（Sachs），乃系一鞋匠，主盟歌坛，至今 Nürnberg 地方，尚有其遗像纪念。

此剧共分三出，兹分述如下：

第一出

一次布景。教堂之内。

当台上帷幕未启之时，即开奏“开场音乐”（Vorspiel）一篇，为之前导，所有剧中重要调子与情景，皆已于该乐之中略示其端。

开场音乐将毕，帷幕慢慢高悬，台上涌现教堂一座，其中高唱祈祷乐歌之声，犹悠扬不断。门前有一少年骑士名瓦尔德（Walther）者，在外窃视。未几，祈祷既毕，教

堂中人，皆陆续出门归家，内有女郎一人名叫爱娃（Eva），艳丽无比，系金匠卜格来（Pogner）之女，此时亦随其乳母由教堂祷毕出门。骑士瓦尔德见之，甚为爱慕，即上前致敬，并询女士已字人否？其乳母在旁，乃代告骑士曰：女郎之父现已决定，于 Johanuistag 佳节之日，将在郊外举行歌唱竞赛，凡能夺得“歌唱名家”锦标者，即以其女字之云云。同时该乳母并嘱学徒名达费提（David）的，告以一切歌唱手续及规则，盖达费提为歌唱大师鞋匠萨克时（Sachs）之高足弟子，故知之甚详也。骑士瓦尔德闻毕，乃知此项歌唱之手续及规则，极为繁杂，不禁大恐，然爱女之情，又不能去怀，于是决定参加竞赛，冒险一试。

在未决赛以前，须先在教堂中举行预试，是日各帮各行之歌唱名家，齐集教堂之中，内有市厅书记名柏克墨色（Beckmesser）者（系剧中丑角），亦欲参加竞赛，冀获此女，今闻骑士瓦尔德参加竞赛，不禁大吃其醋，急思有以破坏之。当骑士瓦尔德声请参加竞赛之时，众询以彼之歌唱曾受谁个名师指教，瓦氏乃答之曰，“系从飞鸟歌声中学习而得”云云。其后众令瓦氏登坛试歌，并嘱柏克墨色藏于帷幕之中，暗记其错误次数，凡遇有错误之处，即高击一下以记之。当瓦氏歌唱之时，处处不合规则，帷中击声亦复频响。唱毕，由柏克墨色将所记错误次数，出以示人，于是骑士瓦尔德冀夺歌唱锦标之热望，遂有如石沉大海矣。

当众位歌唱名家非笑骑士瓦尔德歌唱之时，其中有鞋匠名萨克时（Sachs）者，该地主持歌坛之歌唱大师也。既闻骑士瓦尔德之歌，虽觉其处处不合歌唱旧规，然其中实含有无限生气，不禁神往。乃于众人非难瓦氏之时，而独对于瓦氏加以慰勉。台上帷幕乃渐渐下垂，是为第一出告终。

第二出（有导场音乐）

一次布景。夜间街上。街之两旁左为鞋匠萨克时之屋，右为金匠卜格来之屋。此外，各家房屋耸立街侧，一望无际。上有天空月色微光与各家室中灯火相映。

骑士瓦尔德既知歌唱竞赛已无希望，遂与女郎爱娃相约，夜间潜逃，不料是晚鞋匠萨克时正作夜工，而且坐在门前，燃灯工作。于是骑士瓦尔德与女郎爱娃，恐被萨氏发觉，乃急藏于墙阴之下。正值此时，市厅书记柏克墨色亦持一琵琶来此，立于女郎屋外，歌唱情诗，以媚女郎。而鞋匠萨氏乃于此时大作其工，钉锤之声，频频响击，以扰乱柏氏歌音，柏氏不免大怒。最后柏氏乃与萨氏相约，假如柏氏唱错一次，萨氏始击钉锤一次，既可作工，又能记误，实一举两得。萨氏亦欣然从之。惟柏氏歌唱，错误非常之多，因而萨氏锤声亦复频频响击，及柏氏唱完，萨氏之鞋亦已钉毕。

当此四围沉静之时，萨柏两人，一击一唱，闹得四邻不安，于是各家各户皆跑上街来，乱打乱嚷。鞋匠学徒达费提亦乘机将柏氏痛打一阵，各家主妇亦在楼上展开窗户，

用水往下乱泼。正在不得开交之时，忽闻守夜巡丁之声，大家乃一哄而散。

守夜巡丁当此街上如此喧嚷之时，彼固未尝丝毫听见，现在始慢慢走来，高叫各家，宜及时安息，小心火烛云云。巡丁既去，此时舞台之上，只余天上月光，将各家屋影慢慢移动，渐入沉静的长夜，是为第二出告终。

第三出（有导场音乐）

两次布景。第一次，鞋匠萨克时工作室内。

第二次，郊外风景（即歌唱竞赛之地）。

当昨夜喧嚷之际，骑士瓦尔德从墙阴走出，鞋匠萨克时乃邀瓦氏宿于其家。次晨瓦氏走告萨氏，昨夜曾得一佳梦，萨氏闻之，乃劝瓦氏将此梦制成歌调。一面由瓦氏歌唱，一面由萨氏用笔记出，是即剧中最有名之“瓦尔德赞美歌”（Walther's Preislied）者是也。惟此歌此时只做成了二段，尚缺少一段，未曾脱稿，萨氏乃邀瓦氏暂入别室构思。

正值其时，柏克墨色忽来萨氏工作室中见桌上放有歌调一纸，系萨氏手笔。柏氏乃疑及萨氏本人，亦有夺此佳人的野心；且此歌既出于“歌唱大师”之手，必系杰构，趁此无人之际，遂将此歌纳入怀中。及萨氏由别室出来，与柏氏相见，柏氏乃大加讥讽，并示以所窃歌词。于是萨氏为免嫌计，即将此歌赠与柏氏，并自誓决不向人提及此歌系彼所赠，以成柏氏之名。柏氏乃大喜过望，抱吻而去。

女郎爱娃因鞋子不适于足之故，特来萨氏之家，以资整理。于时骑士瓦尔德在旁一见爱娃来此，诗潮忽涌，立将该歌之第三段构成。

此时台上帷幕亦渐渐下垂。少顷帷幕又启，台上忽然变成郊外风景。其中设有歌坛一座，老幼男女群集而观，各帮职业各自结队而行，每队有每队的特殊音乐与特殊服装，以代表其职业性质。转瞬之间，红男绿女充满台上。

是时，歌唱大师鞋匠萨克时正率领一班歌唱名家以及女郎爱娃前来，群众欢声雷动，敬礼萨氏，旋由萨氏主席宣告开赛。首由柏克墨色歌唱，柏氏手携琵琶将前此所窃歌调一一歌唱，但乖谬错误，惹得群众大笑。于是柏氏怒甚，乃当众宣告此歌非彼手笔，实系萨克时所作云云，并将歌稿掷还萨氏，大怒而去。

群众闻之，不胜惊疑，以为歌唱大师萨克时，何至作此不协音律之歌。当此之时，萨氏乃从座起，略谓“此歌并非出自我手，但若歌之得法，则极有价值”云云。于是骑士瓦尔德乃从群众中走出，萨氏遂嘱其歌唱，瓦氏乃将该歌再唱，缠绵流丽，声入云霄。与柏氏所歌判若天渊，闻者莫不心醉。瓦氏因此夺得“歌唱名家”锦标。女郎爱娃亲以花圈加其首，其父亦以“歌唱名家”徽章相赐。惟瓦尔德严词拒绝，不愿受“歌唱名家”之号。萨克时闻此，乃正色语瓦氏曰：汝慎勿轻视“歌唱名家”，神圣罗马帝国，

可以一朝灭亡，神圣德国艺术，则万古光耀如常云云。瓦尔德闻之大为感动，乃欣然接受此种徽号，而台上群众亦相率歌曰：

"神圣罗马帝国，可以一朝灭亡，神圣德国艺术，万古光耀如常。"

"zerging'in Dunst
das hei' ge röm'sch Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst!"

是为第三出告终。

此剧精神即是一种新旧过渡的意思。剧中所有"歌唱名家"类皆死守旧日规律，并持此以衡论他人艺术。少年骑士瓦尔德，未尝学过此种旧日规律，故备受众人非难。然歌唱大师萨克时则不然，一方固能深解旧日规律，为一般人士所尊敬；他方又能了解未来艺术，拔瓦氏于群众之中，故萨氏实为新旧过渡中之重要人物也。

瓦庚来氏以受人攻击，乃避往乡间谱制此剧，以泄胸中不平之气。剧中之骑士瓦尔德，或即为瓦庚来之自况也。

西洋乐器提要[①]

自 序

我著这本书时，曾遇着三种难关：

第一，觅图之难。德国关于谈乐器的书虽多，但是都不完备，其中不是缺这样，便是短那样，尤以乐器图书为最甚。德国音乐辞典，编辑最好的，要推吕满（Riemann）辞典。篇幅最多的，要算门登（Mendel）辞典（共有十二厚册），但是关于乐器图书一门，亦复异常缺乏。其他讲音乐历史的书籍，又复详于古代乐器而略于近代乐器。至于柏林音乐博物馆中所陈列的古代乐器虽多（约有三千二百种，为世界著名之乐器博物馆），但是我所要寻的乐器图书，亦多付阙如。

因此之故，本书所列乐器图书，或是由各种书上扯下来的，或是由乐器博物馆以及乐器商店中弄来的，或是自己绘的，故其形式，大大小小，不能一律。但是最重要最流行的近代西洋乐器，大概都被我搜来了。

第二，分类之难。本书各项乐器之分类，大都照着德国旧例，但是我们亦不可呆看，譬如吹奏乐器中，我们分为木质与金质两种，如洋笛之类则属于前者，洋喇叭之类则属于后者。但是洋笛有时亦用银质制成，此亦不可不知（此外如沙鲁索风、沙克索风

① 《西洋乐器提要》于1928年1月由中华书局（上海）首版，本《文集》所选用之版本为中华书局（上海）1929年11月第二版。

各种，则皆系金质所制乐器，惟其组织原理，系模仿木质吹奏乐器，所以我们亦将他列在木质乐器之中）。

又如键盘乐器中，以其发音原理而论，大风琴、小风琴则应归入吹奏乐器一类，钢琴则应归入弹的丝弦乐器一类，采乃斯塔则应归入敲击乐器一类。但以其外面形式而论，则皆为键盘乐器。本书为中国人易于辨认此项乐器形式起见，特就其外表分类，专列键盘乐器一门。

第三，译名之难。我们细考西洋乐器组织除钵锣两种外，几乎没有一件是与中国乐器完全相同的。所以我们译名，最好是用音译，但是音译又未免过于难读难记，所以本书特就该项乐器，与吾国某项乐器略似者，即赋以同一名称，但于其上冠一洋字以别之（如洋笛之类）。

又本书所谓洋锁喇、洋箫，系以其吹奏时形式，略如吾国之吹箫、吹锁喇，其实构造上简直完全不同。

又 Fagott 一字，吾国德华字典已译为“十一孔之大笛”。但是欧洲通常所用之 Fagott，并不止十一个孔子（计有十八个键孔），所以我把他改译为低音大笛。其实这种乐器，与我们中国之所谓笛，更加是风马牛不相及。

又洋喇叭、洋号等等名词，在中国字义上，并没有什么显然分别。至于本书之中，则将宽管金质吹奏乐器一律译为洋号以别之。

以上三种困难，至此可以暂行告一解决。至于我著此书之意，不在介绍各种乐器之演奏方法或详细构造（如此则每种乐器至少非有一本专书，不能竣事），而在说明各项乐器之原理与作用。我希望本书出版后，能引起国内研究音乐同志的兴趣，亦有一本研究中国各种乐器原理及作用的书籍出现。因为中西乐器的构造虽大不同，而原理及作用却可以互相发明引证的。

中华民国十三年九月一日王光祈序于柏林南郊 Steglitz，Adolfstr. Nc. 12.

著者附白

本书译名间有一二与《西洋音乐与戏剧》书中所译相异之处。兹特录之如下。

1. Pauken，前译为洋鼓，今改译定音鼓。
2. Trommel，前译为军鼓，今改译不定音鼓。
3. Tuben，前译为大喇叭，今改译大洋号。
4. Kornett，前译为号角，今改译小洋号。

西洋乐器提要目次

洋笛
洋锁喇
洋箫
低音大笛
沙鲁索风
沙克索风
(B) 金质吹奏乐器
概论
洋号角
洋喇叭
伸缩喇叭
小洋号
中洋号
大洋号
瓦庚来大洋号
沙克斯号角
(C) 敲击乐器
概论
定音鼓
不定音鼓
钵
锣
三角乐器
钟
取律风
栗形乐器
(D) 丝弦乐器
概论
小提琴
中提琴
大提琴
低音提琴

上编　西洋乐器之类别及其略史

（一）西洋乐器之概别

西洋乐器的种类，从性质上及形式上观察，可以分为下列四种：

（Ⅰ）丝弦乐器（Saiteninstrumente），即乐器上面被有丝弦，如吾国之胡琴、琵琶一类是也。

（Ⅱ）吹奏乐器（Blasinstrumente），即是用嘴吹奏的乐器，如吾国之箫、笛、喇叭一类是也。

（Ⅲ）敲击乐器（Schlaginstrumente），即是用手锤敲击的乐器，如吾国之钟、鼓一类是也。

（Ⅳ）键盘乐器（Tasteninstrumente），即是置有乐键的乐器，如吾国近来流行之西洋钢琴、小风琴一类是也。

以上系就大纲而言，若细别之，则为：

（Ⅰ）**丝弦乐器**

（甲）拉的丝弦乐器（Streichinstrumente）（即是用弓弦拉奏的乐器，如吾国之胡琴一类是也）

1. 小提琴（Violine）
2. 中提琴（Bratsche）
3. 大提琴（Violoncello）
4. 低音提琴（Kontrabass）

（乙）弹的丝弦乐器（Harfeninstrumente）（即是用手指弹奏的乐器，如吾国之琵琶、七弦琴一类是也）

1. 洋琵琶（Laute）
2. 高音琵琶（Mandoline）
3. 低音琵琶（Gitarre）
4. 竖琴（Harfe）
5. 卧琴（Zither）

（Ⅱ）**吹奏乐器**

（甲）木质吹奏乐器（Holzblasinstrumente）（即是用木料制成的乐器，如吾国箫、笛之类是也）

1. 洋笛（Flöte）
2. 洋锁喇（Oboe）
3. 洋箫（Klarinette）
4. 低音大笛（Fagott）
5. 沙鲁索风（Sarrusophon）
6. 沙克索风（Saxophon）

（乙）金质吹奏乐器（Blechblasinstrumente）（即是用金属品制成的乐器，如吾国喇叭之类是也）

1. 洋号角（Härner）
2. 洋喇叭（Trompeten）

3. 伸缩喇叭（Posaune）

4. 小洋号（Kornett）

5. 中洋号（Bügelhorn）

6. 大洋号（Tuben）

7. 瓦庚来大洋号（Wagners Tuben）

8. 沙克斯号角（Saxhörner）

（Ⅲ）**敲击乐器**

（甲）用皮革紧张者（Fellinstrumente）（即是乐器之上张以皮革，如吾国之鼓是也）

1. 定音鼓（Pauken）

2. 不定音鼓（Trommel）

（乙）用金属品制成者，（如吾国之钟、钵一类是也）

1. 钵（Becken）

2. 锣（Gong）

3. 三角乐器（Triangel）

4. 钟（Glocken）

（丙）用木料制成者

1. 取律风（Xylophon）

2. 栗形乐器（Kastagnetten）

（Ⅳ）**键盘乐器**

（甲）用风力发音者

1. 大风琴（Orgel）

2. 小风琴（Harmonium）

（乙）用锤击钢丝者

1. 钢琴（Klavier）

（丙）用锤击钢片者

1. 采乃斯塔（Celesta）

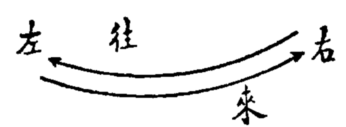
（二）乐器发音之原理

A. 发音之物质。我们乐器之所以发音，系由于一种物质的颤动。此项物质，通常

是富有弹力性的（Elassche Körper）。大约可分四种：（1）丝弦（其材料或用羊肠，或用丝料，或用金属，或用麻料，制成如丝弦乐器上之丝弦是也），（2）皮革（以动物之皮张于器上，如鼓类乐器是也），（3）气袋（乐管中之空气，通常称为“气袋”〔Luftsäulen〕，若以人力吹之，于是管中空气鼓荡，因而成音），（4）金类木类石类所制成的片子条子以及其他种种形式（如钢钵之类是也）。

B. 声音之传播。上述四种富有弹力性的物质，一旦颤动，便发声音。声音既发，然后再由空气将此音波散播，传入吾人耳鼓。但空气传达声音之速度远不如其他坚硬物质（如石类木类金类之物质）之迅速，譬如空气传达音波速度，每秒钟不过 340 米突（Meter）左右，而其他坚硬物质传达音波之速率，则在每秒钟内往往至数千米突之多。因此之故，我们用以传播音波之媒介，以坚硬物质为最速。反之，如布帛毛绒之类，则又最不宜于传达音波。所以我们又常常把他们用来阻止音波的传递或声音的回响。

C. 声音之高低。照上面所述，声音之发出，系由于物质的颤动。那么，假如这个物质的体量愈大，颤动愈慢，则其所发之音必愈低。反之，假如这个物质的体量愈小愈坚，颤动愈快，则其所发之音必愈高。通常颤动速度在一秒钟之内颤动二十次者，是为极低之音。在一秒钟之内颤动至十三万三千六百三十二次者，是为最高之音。至于我们音乐中通常所用之音，其最低者在一秒钟之内约颤动三十三次（如$_2$C 音，按钢琴上已无此种低音），其最高者在一秒钟之内约颤动八千三百五十二次（如 c^5 音，为大钢琴上最高之音），因为太低或太高，皆为我们人类的听觉所不能辨认故也。惟此处所谓颤动一次，系指一往或一来颤动而言，如下列往来颤动图，则以颤动二次论（有如壁钟摆坠，左右往来摆动）。



D. 声音之强弱。声音之强弱，与声音之高低系两事，不可相混。声音之高低系由于物质颤动之快慢，已如前面所述，至于声音之强弱，则由于颤动区域之宽窄。其颤动之区域愈宽者，则其声音愈强；反之，其颤动之区域愈窄者，则其声音愈弱。譬如我们拉提琴，用力愈大，则丝弦向左右颤动之区域亦愈宽，其所发之音亦愈强。反之，用力较小，则丝弦向左右颤动之区域亦较窄，其所发之音亦较弱。但是无论颤动的区域宽也罢，窄也罢，而颤动的次数总是始终不变的（譬如最低之音在每秒钟内颤动十六次，那么，颤动之区域虽宽，而其颤动仍是十六次；反之，颤动区域虽窄，而其颤动次数亦只十六次。换言之，声音的高低是与颤动区域宽窄无关系的）。

E. 各种乐器发音之原理。我们对于普通发音原理，既已明了了。然后再前进一步，

以研究各类乐器发音之原理。

（Ⅰ）**丝弦乐器** 或用手指弹奏（如琵琶之类），或用弓弦拉奏（如西洋之提琴，吾国之胡琴皆是），方法虽属不同，而其目的，无非欲使琴上丝弦，为之颤动，以发声音而已，惟利用手指弹奏，则其声音一响之后，即行衰杀，不能挽留。反之若利用弓弦拉奏，则其声音发出之后，可以使其继续不断，而且可以使之由弱转强，任人自由。因此之故，颇能曲达乐中旨意，胜过弹的丝弦乐器百倍。所以近代西洋乐器之中，为提琴（即拉的丝弦乐器）称霸时代，所有昔日盛行一时之琵琶等乐，无不被其驱逐。即在吾国方面，各处戏台主要乐器之所以采用胡琴，而不采用七弦古琴以及琵琶三弦，亦是一种优胜劣败的结果，与西洋乐器消长之道正同。

丝弦乐器之中，有可以“按音”（Griffbrett）者（如琵琶、提琴之类），有不能“按音”者（如竖琴之类）。可以按音者，即是一面用右手弹奏或拉奏，一面又用左手在丝弦之上微按。因为这一按的原故，于是在一根弦之上，便可以随意发出各种高低不同的声音，供给我们自由应用。反之若系不能“按音”之乐器，则一根弦上，自始至终只有一个声音，不能随意变更，因此之故，“按音”乐器最为重要。

其实“按音”原理，没有别的深义，只是因为用手把丝弦按住一节的原故。于是原来那根丝弦便无异乎从中被人割去一段，因而不免大为减短。前面曾经说过，发音之物体若是愈小，则其发音也亦愈高。那么，现在丝弦既减短了（即是体量短小了），因而所发之音，亦要高起来了。所以我们欲求高音，只须把丝弦的长度缩短，其长度愈短者，则其声音愈高。

但是我们假如只将一根丝弦用手执其两端，悬于空中，令人弹之，则其结果只能发出一种低微之音，因此之故，我们若欲获得宏大音节必须在丝弦乐器之上，设置一种“响板”（Resonanzboden），以增大其声浪。譬如琵琶、提琴，则为弦下那个空心木壳的琴身，胡琴三弦则为下面那个张有兽皮的筒子。在那个琴身或筒子之上，有一个小小“木桥”（Stege，或用其他材料制成），把那几根丝弦顶住。当我们弹琴或拉琴的时候，弦上一发声音，立刻即传到那个“木桥”之上，再由那个“木桥”把这种声音传到“响板”之上，再由“响板”之上，将他传布空气之中，于是声音亦遂特别圆润响亮。其实此中并没有什么奥妙，只是因为仅仅一根丝弦张诸空中（如上面所举假设），则其所占的空间必甚狭小，周围接近着他（丝弦）的空气，当然亦因而不多，所以发音甚微。现在若加以“响板”，则“响板”身体所占的空间，自然较大，周围接近着他（响板）的空气，亦当然较多，所以发音甚大。

据此看来，“响板”只是传达弦音的一种机关，他本身是没有什么音的。但是他假如有时高兴，亦发出一点声音加入，那么我们的弦音，岂不为之混乱。因此我们在“响

板”之中，又往往置一“止音木条”（Leistchen），换言之，即在“响板”之下，置一木条，将“响板”上之木纹横断，以阻止他自由发音。

（Ⅱ）**吹奏乐器** 此种乐器发音之原动力，自然是我们口中之气。但是声音之构成，却有两种机关：一种是直接的，如笛子之有“气叶”（Luftblatt，即是奏者口中之气吹入笛孔之时，其形似带，通常称为“气叶”），锁喇之有“芦叶”（Rohrblatt，与吾国锁喇同。管口置有芦叶，含入口中吹之），喇叭之有“唇缘”（Lippenräader，即吹者的唇缘，以之接近喇叭管口，用以发音）。一种是间接的，即是乐管中的“气袋”（Luftsäulen），我们乐管之中，本来制满空气，若再加以吹者口中之气，于是管中空气为之鼓荡，因而发为音浪，再由外面空气将其音浪传入吾人耳鼓。

此外乐器管子，还有二种作用：（甲）决定音之高低。乐器管子愈长者，其音愈低；反之，乐器管子愈短者，其音愈高（放开管上孔眼，亦是缩短管子之一法；反之，用指盖闭管上孔眼，又是增长管子之一法）。（乙）“响板”（Resonanz）作用。换言之，即是使音浪出发散布之区域较为广大，其义与上述丝弦乐器之“响板”正同。

（Ⅲ）**敲击乐器** 如鼓类乐器，则以皮革紧张其上，钵钟等器，则系金属物质铸成，我们但用木槌（或其他物质）击之，则鼓上皮革或钵钟本身，立刻颤动，发为音浪，再由外面空气将其散布。

鼓皮伸张愈紧者则其音愈高；反之，伸张较松者则其音愈低。至于钵钟之类，其形愈大者则其音愈低；反之，其形较小者则其音较高。

（Ⅳ）**键盘乐器** 分为三种设备。

（甲）以锤击钢丝者。譬如钢琴（Klavier），其中布满钢丝，每三条（或一条）钢丝之下，附设一个锤子，我们在外面某个琴键上按一下，则里面某个锤子便向上击一下。因为钢丝颤动的原故，遂发为音浪，再由其中所置“响板”将其传布于周围空气之中。至于里面钢丝，其体愈大愈长者，则其音低；反之其体愈小愈短者，则其音高。

此外尚有“采乃斯塔”（Celesta）乐器一种，系钟击钢片，其原理与钢琴略同。

（乙）以风鼓弹簧者。譬如小风琴（Harmonium）之中，布满弹簧（Zunge），以风鼓之，发为音浪（我们两足在下大踏“风板”，便是一种产风的作用。两手在上细按“琴键”，便是引导风力向着特定的弹簧鼓荡），至于声音之低高，则以弹簧之形状大小厚薄软硬为转移，此外如手拉小风琴或口吹小风琴之类，其设备原理亦与此同。

（丙）以风鼓弹簧及风吹笛管者。譬如大风琴（Orgel），其中一部分设备，亦系风鼓弹簧，与上述小风琴同，此外则尚有笛管若干，以风贯之，发为音浪。其音之高低，亦以该笛管之短长小大为转移。

（三）西洋乐器之略史

我们人类最古的乐器，恐怕要算“天然乐器”了，什么叫做“天然乐器”？第一便是我们的“歌喉”，第二便是我们的“双手”。前者是由于肺部空气，鼓动“声带”，因而发音，察其组织，似应归入“吹奏乐器”一类；后者是双手拍击因而发音，察其用法，似应归入“敲击乐器”一类。前者是我们初民用以发表情感的乐器，所谓“情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之……”是也；后者是我们初民用以指点节奏的乐器，譬如跳舞的时候，旁边有人拍着双手，以记拍眼之类是也。

但是本书目的，在说明“人造乐器”之进化，所以我们对于“天然乐器”这个东西，只好暂且按下不表。

我们“人造乐器”究竟应以那种为最古。这个问题，因为缺乏太古时代的记载与证据之故，很难解决。据普通传说，多以丝弦乐器为最古。但是我们据情理推测起来，似乎应以“敲击乐器”一类发达为最早。因为此种乐器组织，极为简单容易，与初民智识程度相应；反之，“吹奏乐器”的组织，已较为繁杂，当是后来发明；至于“丝弦乐器”之组织，则尤较精密，更是后起之物了。

以上所说，均是一种揣测，是否尚未敢定。至于确有证据可查的，要算是埃及古代乐器了，就埃及五千年以前的墓地图画（Grabgemalde）观之，已有竖琴（Harfe）与琵琶（Laute）两种，陈于其间。细按其时，尚在吾国黄帝以前（黄帝时代距今只四千六百余年），可以算是乐器中的最古证据了。

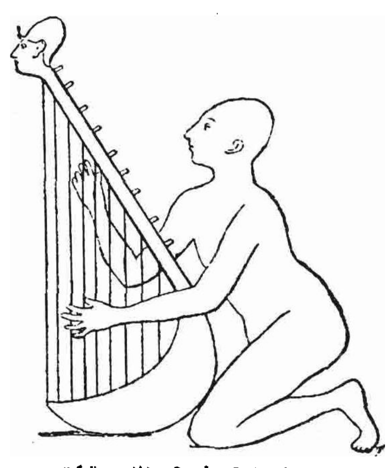
本章编辑为读者容易明了近代各种乐器沿革起见，仍以乐器类别为纲，依次分述如下（至于古代盛行之乐器已为今日所不用者则略之）。

（Ⅰ）**丝弦乐器**　在丝弦乐器之中，当以弹的丝弦乐器（如竖琴琵琶之类）为最古（据上述埃及古图所载，约在纪元前三千年以前），至于拉的丝弦乐器（如提琴一类）则为后起之物，其起源至早亦只在中世纪之时（大约纪元后六百年之顷），兹再分别述之于下。

（甲）弹的丝弦乐器

1. 竖琴。据埃及古图所载，在纪元前三四千年，即有此种乐器，其形似弓，张以丝弦，一如弓之有弦。据传说所云，此项乐器之发明即由射箭而得，因为箭发弦鸣，遂悟及产音之妙，乃制此琴，故其形式恰如弓弦。此种竖琴，被有多数丝弦，每弦只能发出一音。

附图一（埃及竖琴）

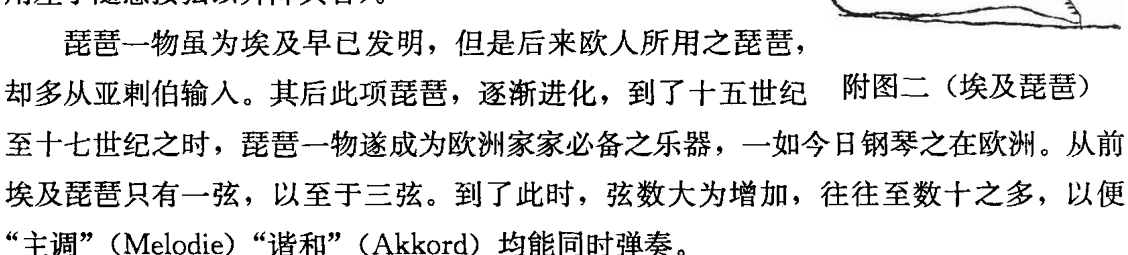


Altägyptische Harfe (Tebuni)

其后此项竖琴形式，逐渐改良，到了十八十九两世纪之时，并于下面添置“定音踏板”（Pedaltritte）数个，能使各弦之音，同时增高“半音”，以至于两个“半音”，其详细解说，请参看本书中编及附图五十六便知。

此种竖琴在欧洲“剧场乐队”（Opernorchester）中，常常采用，而在“生风里乐队”（Symfonieorchester，即音乐会所用之乐队之中）则不多见。

2. 琵琶。据埃及古图所载，亦在纪元前三四千年，即有此种乐器。此种乐器与竖琴不同的地方，竖琴是跪着弹（现在则坐着弹），琵琶是抱着弹；竖琴是每弦只有一个音，琵琶则每弦能发多种音（因为设有“按音板”〔Griffbrett〕之故，可以用左手随意按弦以升降其音）。



附图二（埃及琵琶）

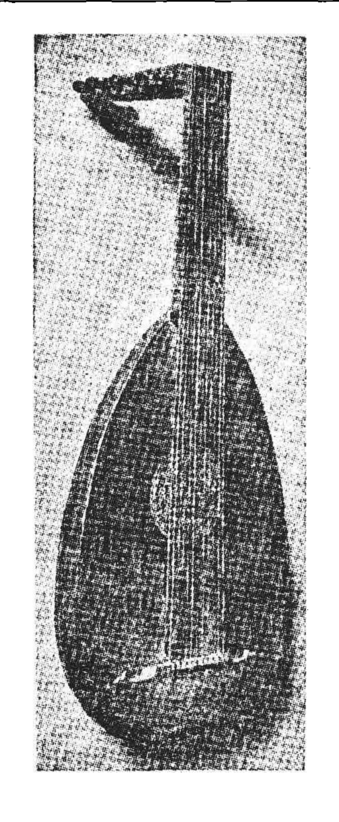
琵琶一物虽为埃及早已发明，但是后来欧人所用之琵琶，却多从亚剌伯输入。其后此项琵琶，逐渐进化，到了十五世纪至十七世纪之时，琵琶一物遂成为欧洲家家必备之乐器，一如今日钢琴之在欧洲。从前埃及琵琶只有一弦，以至于三弦。到了此时，弦数大为增加，往往至数十之多，以便“主调”（Melodie）“谐和”（Akkord）均能同时弹奏。

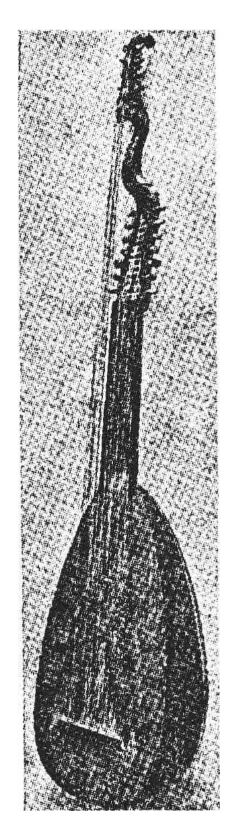
但是后来此种嗜好琵琶之风，又渐渐衰落，最后只余“高音琵琶”（Mandoline）及“低音琵琶”（Gitarre）两种（其详见附图六十与附图六十二）。为欧洲青年男女游玩山水时伴唱消遣之用。至于“管弦乐队”之中，如有需用琵琶音节之处，往往手弹提琴（Pizzicato）以代之。

不过最近数年以来，琵琶一乐，又成为欧人家中一时流行之物。惟其丝弦只有六

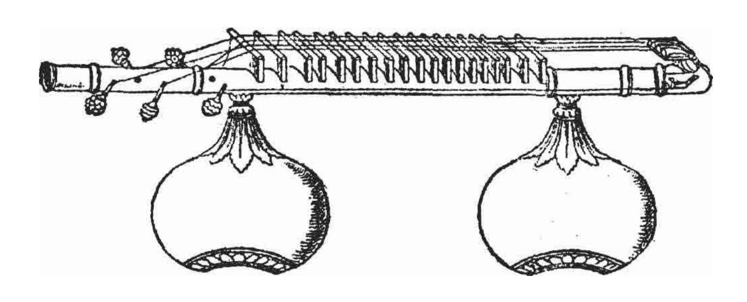
根，远不及前此之多（其详见附图五十八及五十九）。

3. 卧琴。卧琴（Zither）为最近数十年来欧人家庭娱乐之弦乐，其作用介于竖琴琵琶之间。换言之，其中一大部分丝弦系每弦只有一音，类于竖琴；其他小部分丝弦则每弦能弹多音（因为设有“按音板”之故），又类于琵琶（详细解说请参看中编及附图六十五）。此种卧琴为近代新起之物，若必溯其来源，则系模仿中国古瑟、印度 Vina、希腊 Psalter 等等。现在此项卧琴，只供家庭娱乐之用，尚未侵入“管弦乐队”。在欧洲音乐家中如 Raff 其人虽曾在“管弦乐队”中一度采用，然其后仍无人效之，因其音色不与“管弦乐队”相适也。





附图三（欧洲古代琵琶之两种形式）

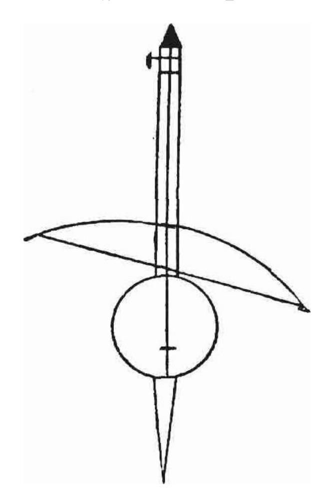


附图四（印度 Vina）

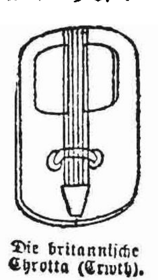
（乙）拉的丝弦乐器

古代亚剌伯有丝弦乐器两种：一曰 Kemengeh，二曰 Rebab，皆用弓弦拉奏。故从前欧洲学者，皆以亚剌伯为欧洲近代弓弦乐器发祥之地。惟据近来德国音乐历史家吕满（Riemann）考据，则谓弓弦乐器之发明，系在欧洲，尤其是英德两国。因为古代亚剌伯著作家关于弓弦乐器的纪述，其最古者亦在第十四世纪之时，而古代欧洲著作家关于弓弦乐器的记载，则在第七世纪之时，已有图籍可稽。其中最著者如英国之 Chrotta（在纪元后六〇九年，已有记载）是也。Chrotta 之上，共有六弦（最初只有三弦），系用弓弦拉之，此或为拉的丝弦乐器中之最古者。

附图五（亚剌伯 Kemengeh）



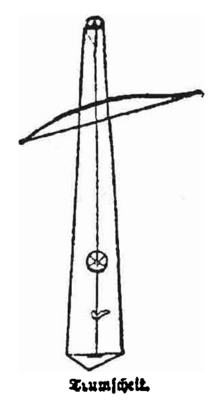
附图六（英国 Chrotta）



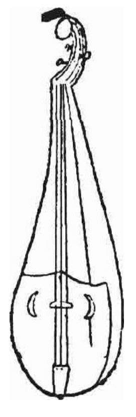
此外德国方面，亦有弓弦乐器一种，名曰 Trumschett，其上只有一丝，亦用弓弦拉奏，似亦为弓弦乐器中之甚早者。然其记载残缺，至多只能追溯至第十五世纪之时，殊不如英国 Chrotta 之古也。

其后此种弓弦乐器渐渐进步，如 Gigue 等等乐□，已略具近代提琴形式。

附图七（德国 Trumschett）



附图八（古代 Gigue）



到了第十五、十六世纪之时，此种弓弦乐器，忽呈突飞猛进之象，在意大利北部 Gremona 地方，有提琴制造厂三家：一为 Amati，二为 Guarneri，三为 Stradivari，将各种提琴乐器加以改良促进遂永远成为后世模范，该厂子孙之中如 Niccolo Amati（生于一五九六年，死于一六八四年）、Giuseppe Antonio Guarneri（生于一六八七年，死于一七四二年）、Antonio Stradivari（生于一六四四年，死于一七三六年）辈更加意精制，遂成为乐器中希世之宝，直至今日无出其右。现在若购此项旧制提琴，价值常在百万以上。盖提琴以愈古为愈佳，与钢琴不同（因钢琴代有改良，故以购置新者为佳，而提琴则自十八世纪以来，已无多大变更，故以购置古者为佳）。据云 Gremona 提琴之所

以著名，除该地制造家精于工作外，而该地所产木料名 Balsamfichte 者，亦复特别适用。至于此项提琴之种类，最初只是“最高音”（Diskantlage）一项（按即近代所谓小提琴），其后渐增“次高音”（Altlage，按即近代所谓中提琴）、“低音”（Basslage，按即近代所谓大提琴）、“最低音”（Kontrabasslage，按即近代所谓低音提琴）各项。关于上述各种提琴之详解，请参看中编及附图五十二至五十五。

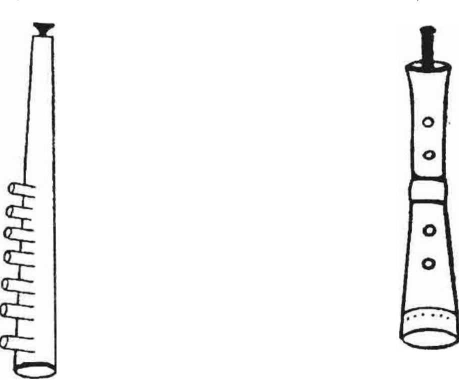
（Ⅱ）**吹奏乐器**

（甲）木质吹奏乐器

1. 洋笛。此种乐器在古代埃及之时，业已发明，有横笛、直笛、双笛等等（其后复由亚洲输入横笛一种，为德国首先采用），现在欧洲所用者，则只有横笛一种。请参看附图十五及十六。

2. 洋锁喇与低音大笛。在古代希腊，有一种木质吹奏乐器，叫做 Aulos 的，为当时重要乐器之一。在纪元前五八五年，有 Sakadas 者即要求此项乐器与时当流行之 Lyra 与 Kithra，在奏乐赛会中，须享同等权利，其后遂成为希腊最重要之吹奏乐器。此种乐器略似吾国之“锁喇”，管上有小孔若干（最多之时约有十六），管头有芦叶两片（用以吹奏），到了中古时代，又有一种木质吹奏乐器，名叫 Schalmei 的，亦与 Aulos 组织颇相近似，是为近代洋锁喇与低音大笛两种乐器之祖（请参看附图二十六附图二十九）。

附图九（希腊 Aulos）　　附图十（中古时代 Schalmei）



3. 洋箫。我们近代所用洋箫（请参看附图二十一至二十四），在十七世纪末叶（纪元后一六九〇年左右），始由德人 Dennor 发明，其组织与法国古代 Schalmei（Chalumeau）相近。

4. 沙鲁索风。为十九世纪法国军乐队长沙鲁氏 Sarrus 所发明（请参看附图三十一）。

5. 沙克索风。为十九世纪法国乐器制造家沙克斯 Sax 所发明（请参看附图二十）。

（乙）金质吹奏乐器

1. 洋喇叭与伸缩喇叭。洋喇叭一物，在古代埃及希腊之时，即已有之，惟其形式

尚系短而直，非如我们近代之长而且曲也。到了罗马帝国之时，于直形喇叭（即洋喇叭）之外，又添曲形喇叭一种，叫做 Buccina（或即为我们现代“伸缩喇叭”〔Posaune〕之祖）。到了十五世纪之时，洋喇叭亦改用曲形，故在当时，洋喇叭与伸缩喇叭之间并无显然区别，不过一为高音喇叭，一为低音喇叭而已。其后更发明“增长盖”（Verkärzungsuentile，发明之期，约在十八十九世纪之交，即于乐器之上，置铜盖三个，奏者用手按之，则喇叭筒子便增长一节，其音亦因而低下）、“减短盖”（Verkärzungsuentil，换言之，即于乐器之上置铜盖六个，奏者用手按之，则喇叭筒子便减短一节，其音亦因而增设。此为法人 Sax 所发明，其时在十九世纪，现在欧洲乐队尚未完全采用）等等，以成今日形式（请参看附图三十二、附图三十八）。

2. 洋号角。此种乐器亦与洋喇叭略同，不过其弯曲之状为一正圆形而已。洋号角之发明约在十七世纪，若必强溯来源，则上述罗马帝国时代所谓 Buccina 与此种乐器颇有相似之处。至于后来发明之“增长盖”等，亦渐渐移植于此项乐器之上（请参看附图三十四）。

3. 各种洋号。皆系近代发明之物，其中除小洋号 B 一种，系仿自“邮号”（Posthorn，即欧洲邮差所用者）外，其余各种洋号来源，则皆出自“信号”（Signalhorn，即军中所用者）。（请参看附图三十三、三十九、四十、三十五、三十六。）

4. 瓦庚来大洋号。系十九世纪德国歌剧作家瓦庚来（Wagner）氏所创用。

5. 沙克斯号角。为十九世纪法国乐器制造家沙克斯（Sax）所创制。

（Ⅲ）**敲击乐器**

（甲）用皮紧张者

1. 定音鼓与不定音鼓。鼓类乐器，在古代埃及时即已有之。现在欧洲所用之鼓，则相传系自亚洲输入。其中更分为定音鼓（有一定之音者也。即在鼓旁设有机关，以定音之高低。此种机关约在中世纪末叶即已发明）、不定音鼓（无一定之音者也）两种，前者多用之于“管弦乐队”，后者多用之于“吹奏乐队”（按即军乐）。（请参看附图四十四、四十六、四十七。）

（乙）用金属制成者

1. 钵与三角乐器。皆自土耳其输入（请参看图四十八、四十五）。

2. 钟乐。自中国输入，相传系由荷兰人带回欧洲来的（请参看附图五十）。

3. 锣。亦自中国输入（请参看附图四十九）。

（丙）用木料制成者

1. 取律风。自亚洲输入欧洲。

2. 栗形乐器。系西班牙南意大利产物（请参看附图五十一）。

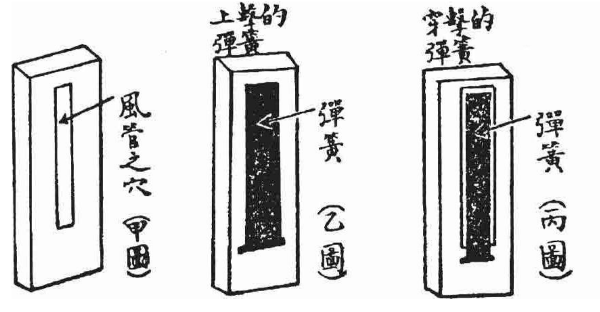
（Ⅳ）**键盘乐器**

（甲）用风力发音者

1. 大风琴。在纪元前二百年，业已发明，当时琴中设备只有笛管（Pfeifen）若干，引风入管，发为声音。并于其中所设“风带”（Bälge，即用以生风者）之上，压以清水，故当时多称此项大风琴为“水风琴”（Wasserorgel）。发明此项“水风琴”者为数学及力学家（Ktesibios，其后将水除去，代以其他耐久之物）。

到了十四世纪之时于普通笛管之外，再加以“弹簧风管”（Zungenpfeifen）。惟当时所置弹簧，是一种“上击”（Aufschlagende Zungen）的，到了十八世纪以后，始将“上击的弹簧”，改为“穿击的弹簧”（Durchschlagende Zungen）。什么叫做“上击的弹簧”？即是弹簧面积，宽于风管之穴，每次弹簧被风鼓动，只能在风管之上摇击；反之，“穿击的弹簧”，则系弹簧面积，穿于风管之穴，每次弹簧被风鼓动，无不往来自由穿击于风管穴口之间。

附图十一（弹簧种类）



观上列乙图，弹簧既宽于风管之穴，故只好贴在风管之上，若一旦为风所动，则时时与风管接触。再观丙图，则弹簧窄于风管之穴，故镶在风管穴间，若一旦为风所动，则往来摇击自由，因而所发音节，亦较之“上击的弹簧”为美。此种穿击的弹簧，系中国人所发明（如笙之设备）。到了十八世纪传到俄国，由圣彼得堡大风琴制造家名Kirsnik者，始引用于大风琴之内。

此外关于引风一事，从前用人力，现在则用电力（请参看附图六十六）。

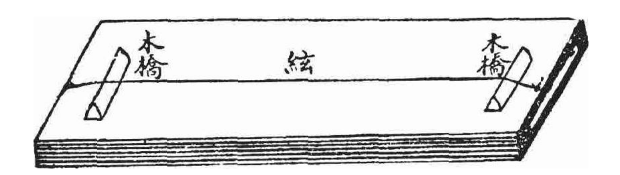
2. 小风琴。自十八世之末叶大风琴之内引用“穿击的弹簧”以后，法国方面又有Pebain诸人应用此项穿击弹簧原理，制成一种“小风琴”（Harmonium）。现在中国学校内所采用之足踏风琴，即系此种（请参看附图六十七）。

（乙）用锤击钢丝者

1. 钢琴。在古代希腊有一种乐具，叫做Monochord的，为当时音乐学者审度音律研究乐理之用，其组织系于一个木板之上，张以丝弦（一根或数根），更于弦下板上置

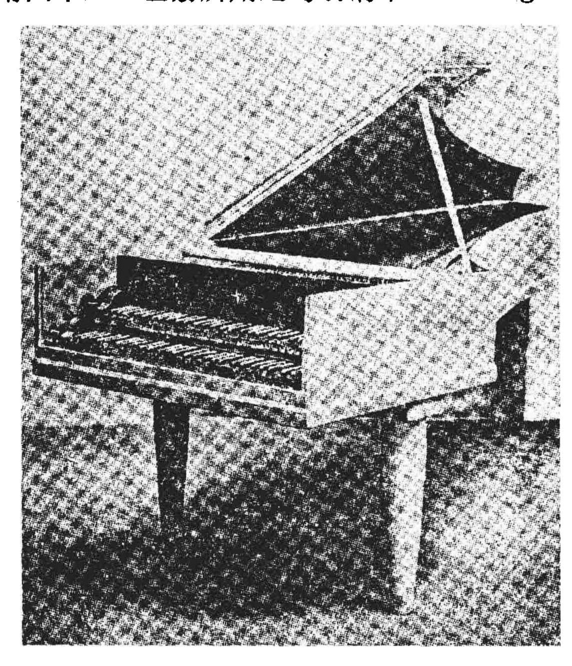
一小小活动木桥（Steg），于其间以左右移置，测量声音，但只此一种木桥，移去移来，对于乐器丝弦均有损害。其后遂有人添置多种木桥，凡需用某桥之时，只须将机一按，该桥即挺然而起撑住丝弦，于是不必再行移去移来矣。此项 Monochord 之设备，即为后代钢琴之滥觞。

附图十二（Monochord 按此图计有木桥二个）



到了十四十五世纪之时，有两种钢琴：一曰 Klavichord，二曰 Klavicimbal。前者乐键多于钢丝之数，用一种长方形的小铜片（Tangenten），置于乐键之尖端，我们若按某键一下，某键之铜片即高举以弹某弦，惟此项铜片系在弦之中部弹击（该弦因而分为两段），故同时该弦发出两种声音，因而奏者必须用手再将其他一音止住；后者则每键各有一弦，用一种鸟羽之茎（Kiel），击于乐键尖端，我们若按某键一下，某键之羽茎即高举以弹某弦，只发一音，较之 Klavichord 已略为进步。

附图十三（巴赫所用之鸟羽钢琴〔Kielflügel〕）



到了十八世纪初叶，意大利北部佛鲁冷池地方乐器制造家，名叫 Cristofori 的，始引用锤击（Hammerschlag）制度于钢琴之中，称为 Piano Fort。各音之时轻时重，一如人意，其中组织，实为近代钢琴之模范（其详请参看附图六十及七十九）。

（丙）用锤击钢片者

1. 采乃斯塔。为近代发明之物，溯其来源当系仿自“钟乐”（请参看附图七十二）。

中编　西洋乐器之形式及其内容

（一）西洋乐器之形式

本编所列各项乐器，均以近代尚在应用者为限，兹仍分为四类，汇列如下。

（Ⅰ）**吹奏乐器**

（甲）木质吹奏乐器（自附图十四至附图三十一）。

（乙）金质吹奏乐器（自附图三十二至附图四十三）。

（Ⅱ）**敲击乐器**（自附图四十四至附图五十一）。

（Ⅲ）**丝弦乐器**

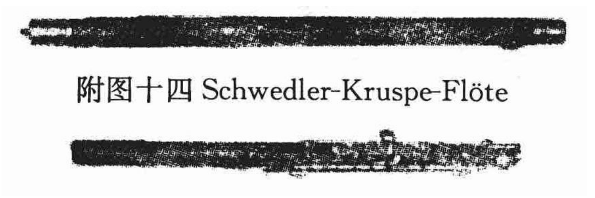
（甲）拉的丝弦乐器（自附图五十二至附图五十五）。

（乙）弹的丝弦乐器（自附图五十六至附图六十五）。

（Ⅳ）**键盘乐器**

（甲）用风力发音者（自附图六十六至六十八）。

（乙）用锤击钢丝或钢片者（自附图六十九至附图七十二）。



附图十四 Schwedler-Kruspe-Flöte

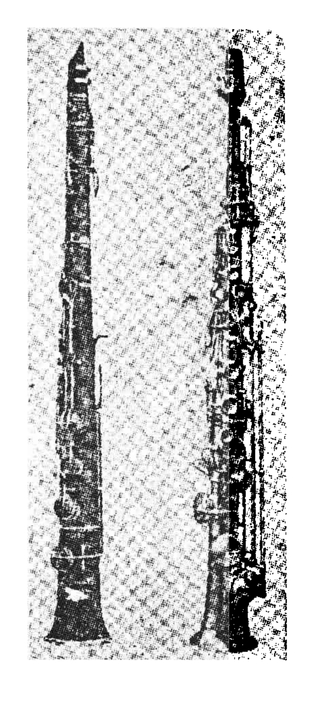
附图十五 Boehmflöte（洋笛）



附图十六 Kleine Boehmflöte（高音洋笛）

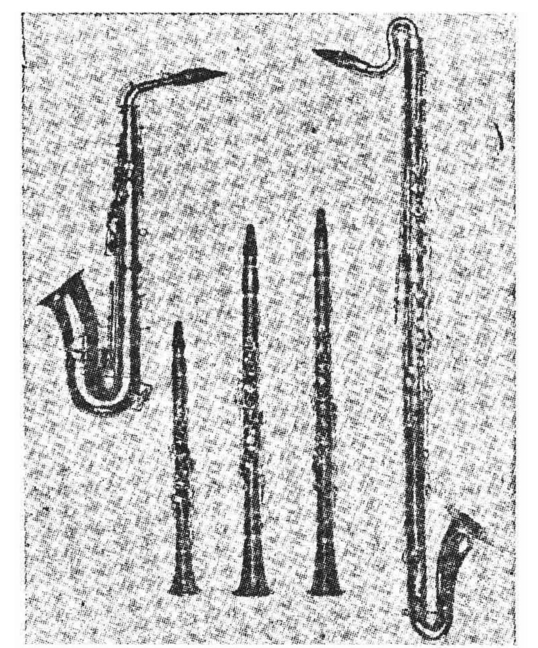


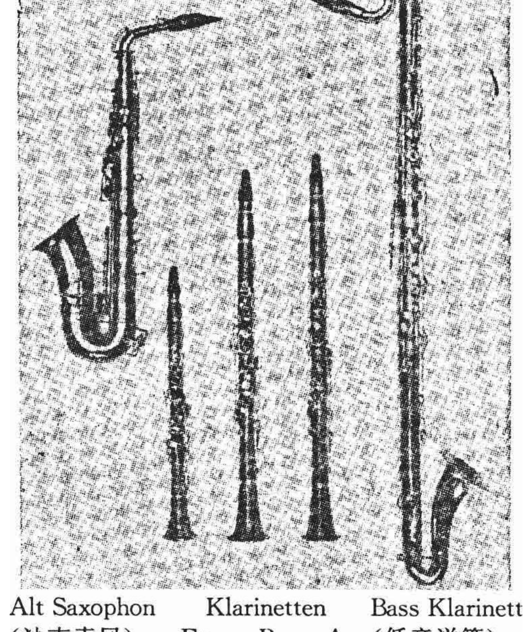
附图十七 Trommelpfeire



Tarogato Heckelklarina

附图十八 附图十九



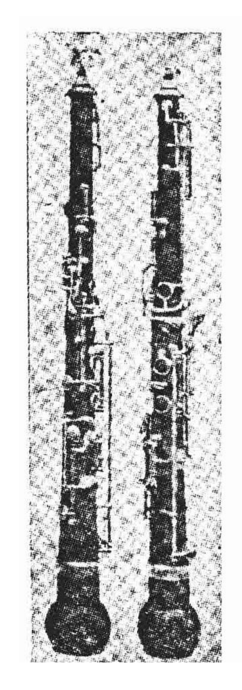


Alt Saxophon Klarinetten Bass Klarinett

(沙克索风) Es B A (低音洋箫)

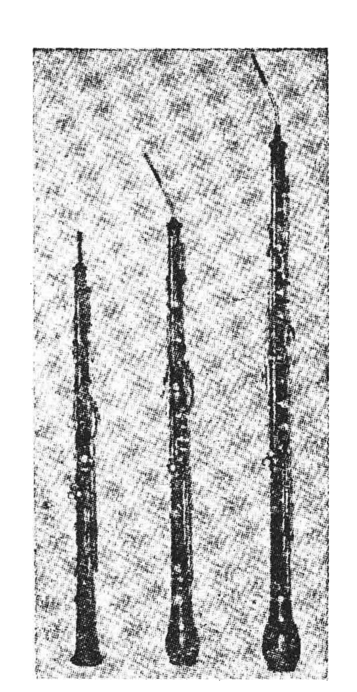
(洋箫)

附图二十 附图二十一 附图二十二 附图二十三



Kleelnes Heckelphon

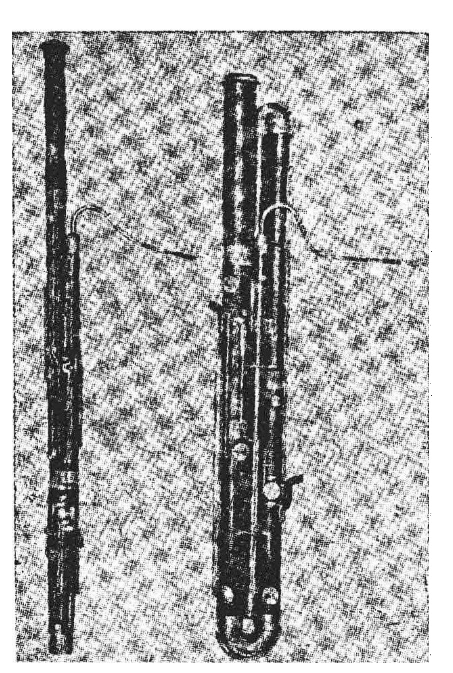
附图二十四 附图二十五



Oboe Liebesoboe Englischhorn

(洋锁喇) 附图二十七 (英国号角)

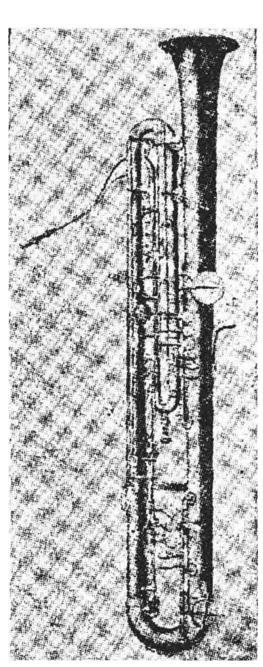
附图二十六 附图二十八



Fagott Kontrafagott

(低音大笛) (最低音大笛)

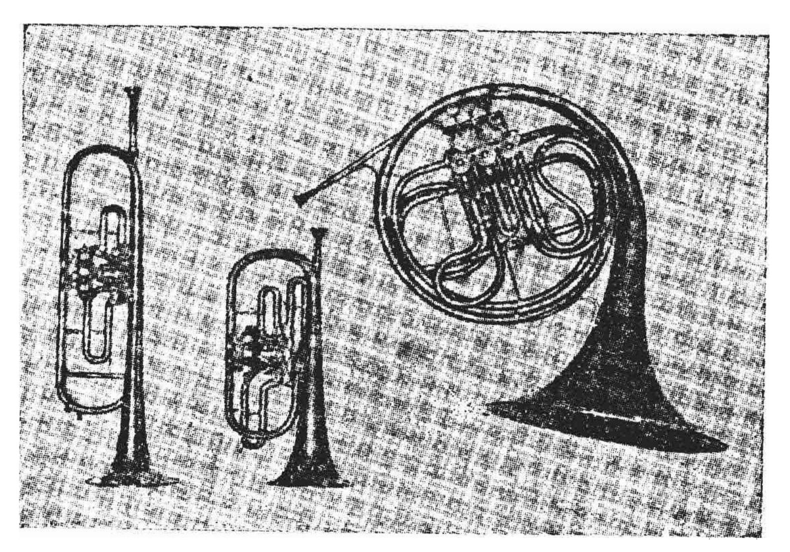
附图二十九 附图三十



Sarrusophon

(沙鲁索风)

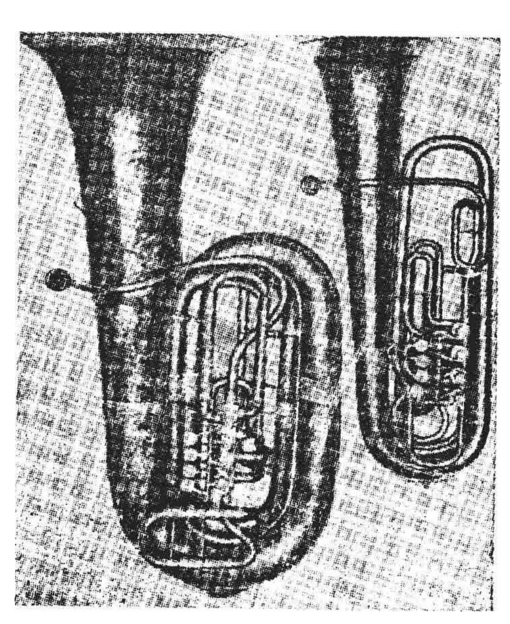
附图三十一



B—Trompete（洋喇叭〔B〕）附图三十二

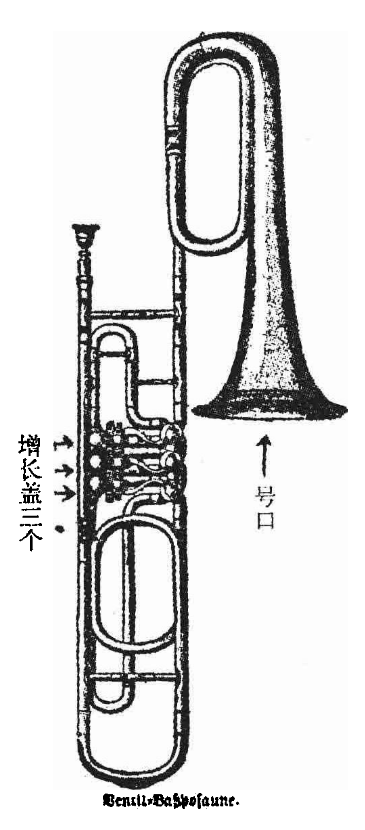
B—Kornett（小洋号〔B〕）附图三十三

F—Horn（洋号角〔F〕）附图三十四

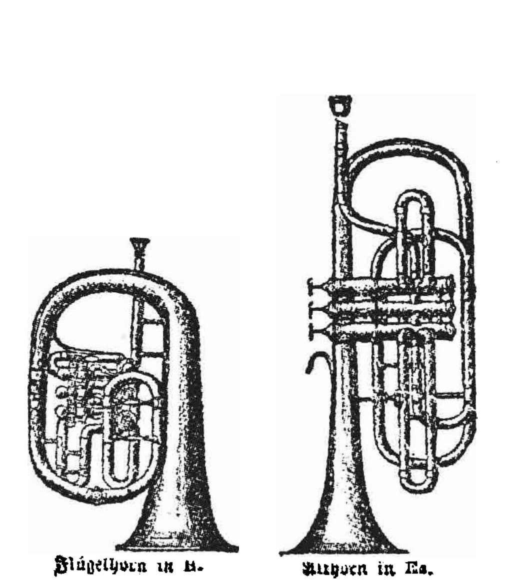


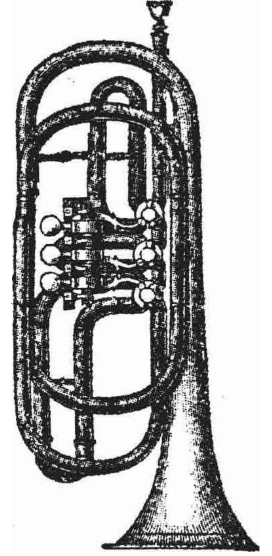
B—Tuba（最低音大洋号〔B〕）附图三十五

F—Tuba（低音大洋号〔F〕）附图三十六



三十七（低音伸缩喇叭置有增长盖的）　附图三十八（次低音伸缩喇叭无增长盖的）



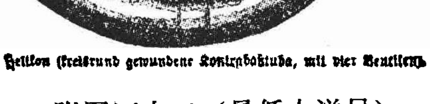


（高音中洋号〔B〕）　附图三十九

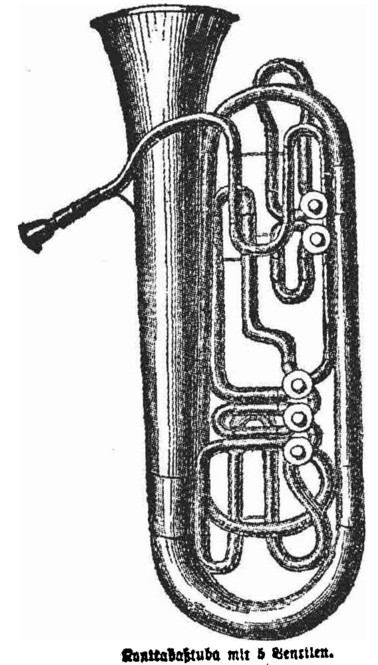
（次高音中洋号〔Es〕）　附图四十

（洋喇叭〔F〕）　附图四十一

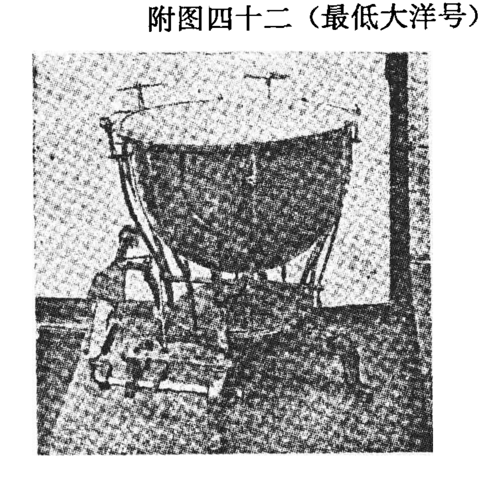




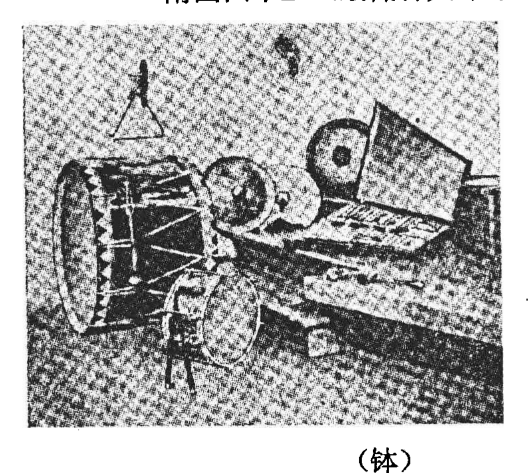
附图四十二（最低大洋号）



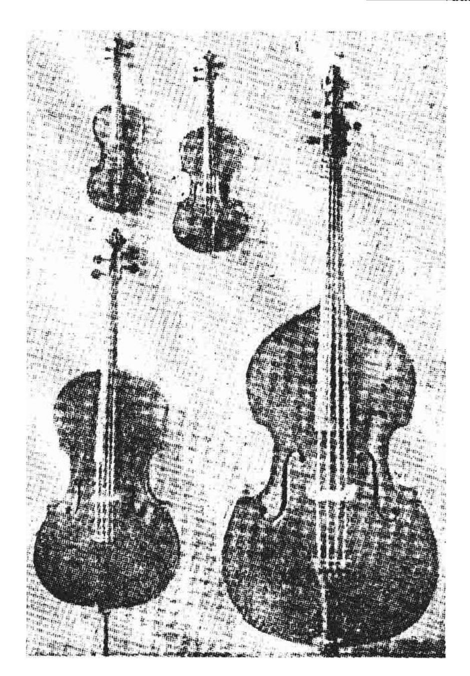
附图四十三（最低音大洋号）



附图四十四 Pedal auke（定音鼓）



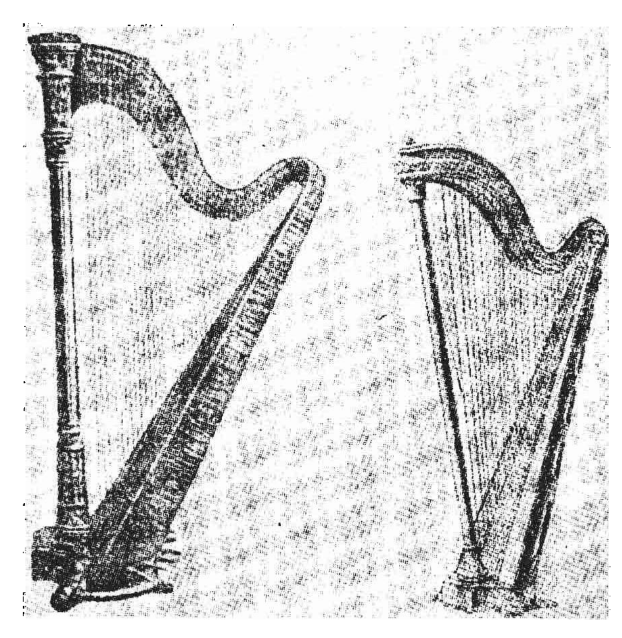
（钵）
Triangel　附图四十八
Grobe Trommel　Becken　Gong
Kleine Trommel　Glockenspiel
（三角乐器）　Kastagnetten
附图四十五　（锣）
（不定音鼓〔大〕）　附图四十九
附图四十六　（钟乐）
（不定音鼓〔小〕）　附图五十
附图四十七
栗形乐器
附图五十一



Violine
Violoncello
(小提琴)
附图五十二
(大提琴)
附图五十三

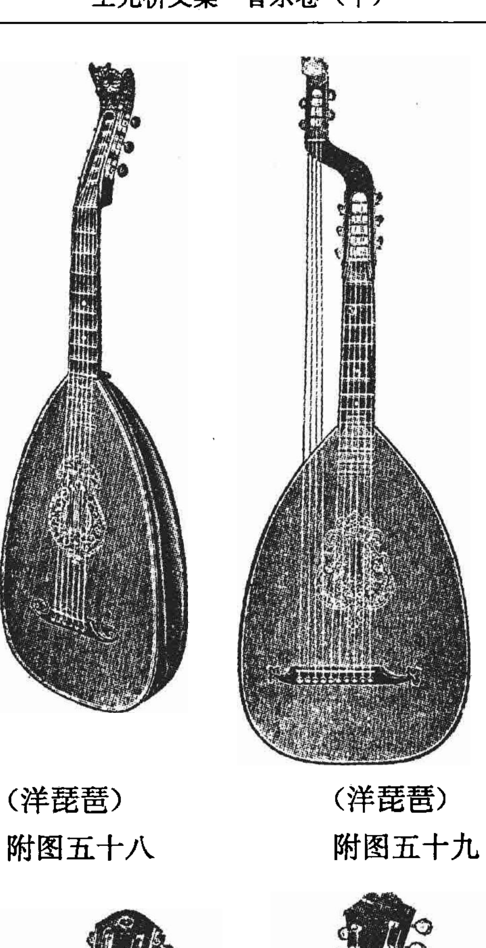
Bratsche
(中提琴)
附图五十四

Kontrabab
(低音提琴)
附图五十五



Pedalharfe
(竖琴)
附图五十六

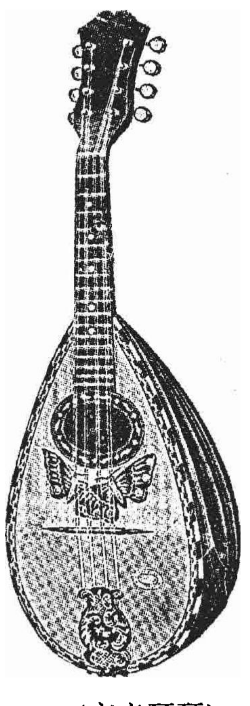
Chromatische Harfe
(半音阶竖琴)
附图五十七



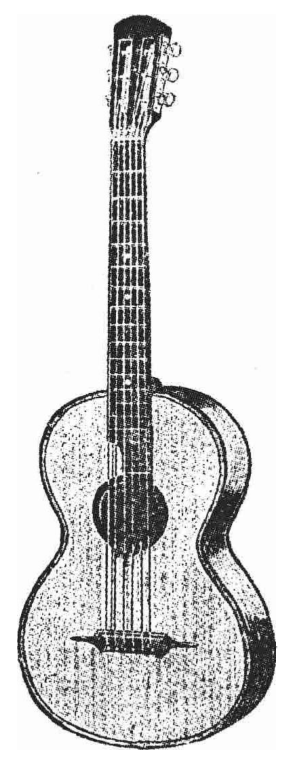
（洋琵琶）
附图五十八

（洋琵琶）
附图五十九

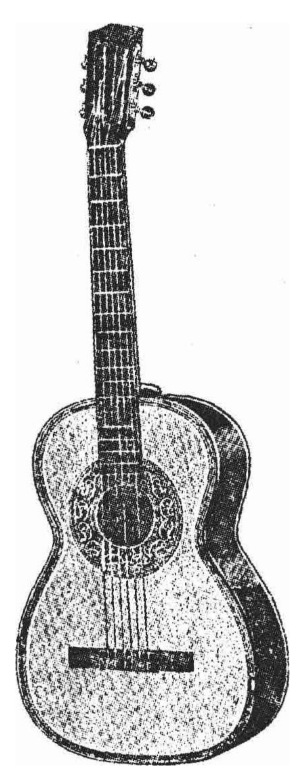
（高音琵琶）
附图六十



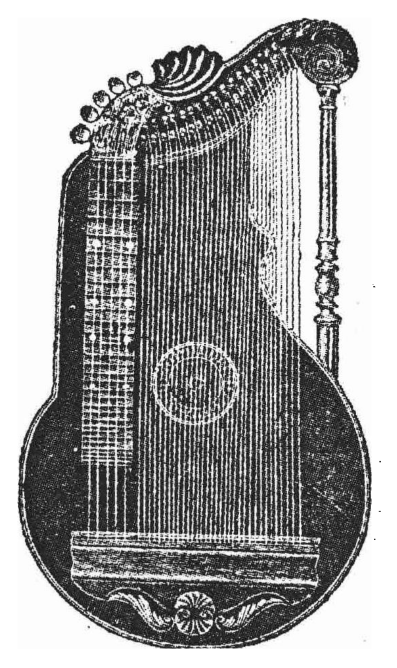
（高音琵琶）
附图六十一



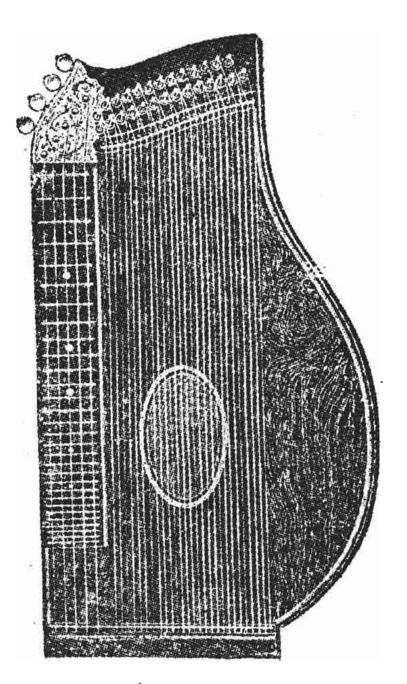
（低音琵琶）
附图六十二



（低音琵琶）
附图六十三



（卧琴）
附图六十四



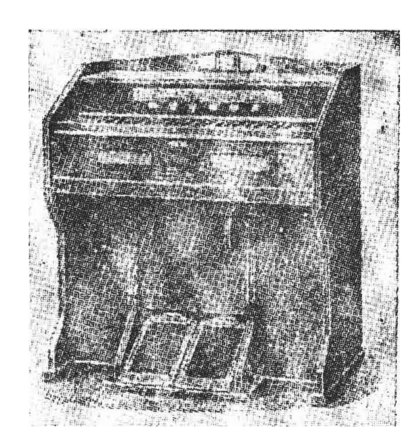
（卧琴）
附图六十五



（大风琴）

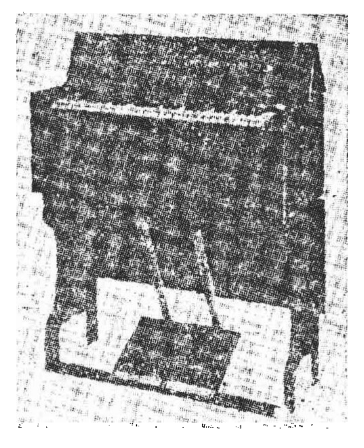
附图六十六

此琴只有两个手按键盘，一个足踏键盘，其上按者为德国大音乐家巴赫。



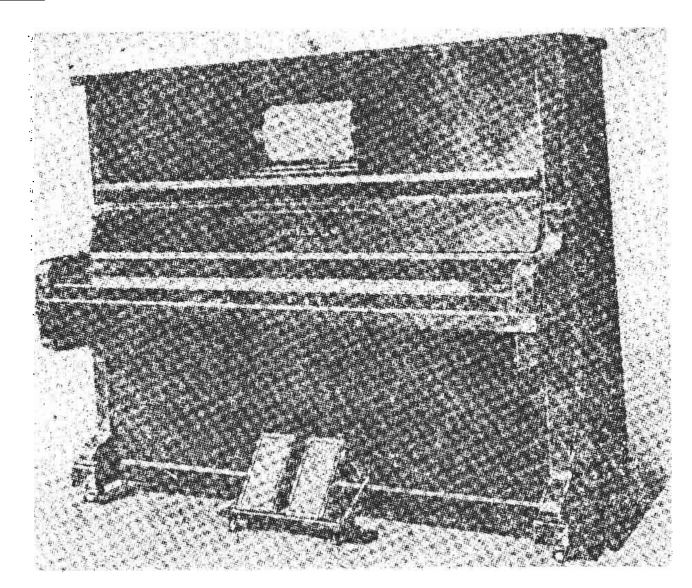
（小风琴）

附图六十七



（小风琴）

附图六十八



Kunstspielpiano

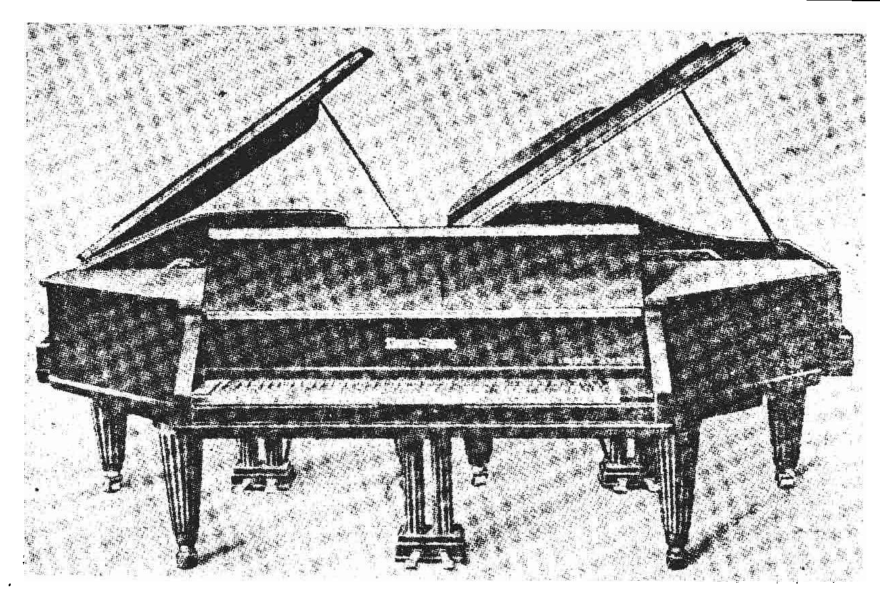
（钢琴〔小〕）

附图六十九



（钢琴〔大〕）

附图七十



（钢琴〔四分之一的音〕）
附图七十一



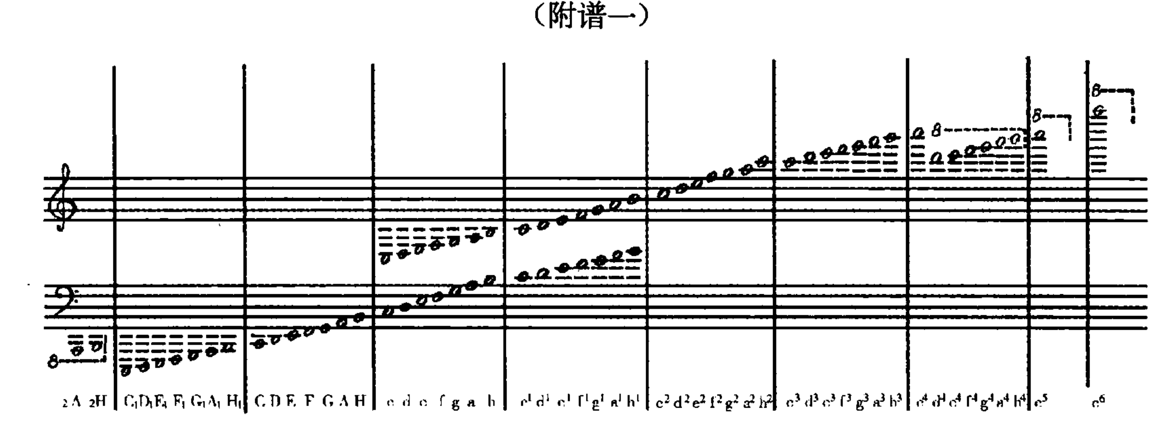
（采乃斯塔）
附图七十二

（二）各种乐器之内容

我在解释近代各项乐器内容以前，有二事要预先说明的：第一，本编所述各项乐器之音域范围（即该器最低之音与最高之音），常以两种乐谱（提琴钥与把时钥两种）表明之，或直书 c^2、c^3 等等符号，兹为明了起见，特先揭出各项符号关系如下，以便读者诸君参考（参看附谱一）。

第二，西洋乐器中有所谓“家族制度”（Familie）者，换言之，即于同类乐器之中，复分为“高音”（Sopran）、“次高音”（Alt）、“次低音”（Tenor）、“低音”（Bass）、“最低音”（Kontrabass）各种，共同组织一个“家族”。譬如在“提琴”家族中，则有小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴之别；在“洋箫家族”中，则有小洋箫、高音洋箫、次高音洋箫、低音洋箫、最低音洋箫之别。

（附谱一）



（Ⅰ）**吹奏乐器**
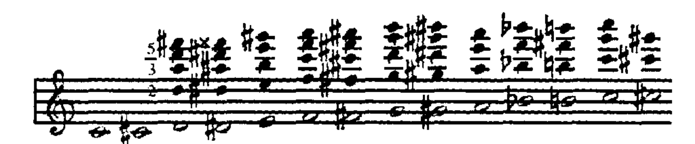
（甲）木质吹奏乐器

概论　西洋木质吹奏乐器之上，有孔有键，比起我们中国的笛子洞箫来，实在繁杂多了。其实也没有别的奇妙作用，只是因为西洋乐谱所要求的音别，异常之多，不是几个孔子所能办了的，所以通常所用洋笛之上，计有十四个孔子，洋箫之上计有十八个孔子，但是我们的手指却只有十根，当然不敷分配，而且孔子既多，排列遂长，又非我们短短手指所能一一达到。因此之故，特制一些键子，将孔盖上，手按键子，其孔自开，与我们亲用手指按孔者无异，换言之，键子的作用，只是扩充或补充我们手指的效力，（关于木质吹奏乐器的键孔数目，因构造法相异之故，多寡常不相同。至于本书所述则系悉据德国吕满〔Riemann〕氏的新版音乐辞典），不过仅靠这十几个孔子所得的音节，还是不够用，因此，又有所谓“超吹”（Überblasen）之法。换言之，即奏者将气集中缩小以吹之，能将各种“基音”（即由孔子所能获得之音）的“高声”吹出。我们知道，无论一个什么音，莫不各有其“高声”（Oberton）。（大凡一个声音发出之后，总有一种余响，其声愈响愈高。此种余响之中，细剖起来，实含有各种音节。我们通常称此各种音节，为那个原来基音的“高声”。）现在奏者即可利用此种“高声”，将那些仅凭孔子所不能获得之音，皆可从此产出，岂不是凭空又添了许多音节么。

譬如洋笛之基音（即由孔子所能获得之音）为 c^1、cis^1、d^1、dis^1、e^1、f^1、fis^1、g^1、gis^1、a^1、b^1、h^1、c^2、cis^2 十四个音节，那么我们现在即可利用这种基音的“高

声”，把 cis^2 以上的音节（即由孔子所不能获得之音）吹出，下谱所列各种白圈（o），即是表示“基音”，黑点（·）即是表示由那个基音，利用“超吹”之法，可以得着的各种“高声”。

（附谱二）

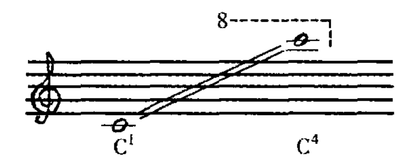


C^1 cis^1 d^1 dis^1 e^1 f^1 fis^1 g^1 gis^1 a^1 b^1 h^1 C^2 Cis^2

因此之故，洋笛虽只有十四个孔子，由这些孔子所得之音，虽只能至 Cis^2 而止，但因我们“超吹”之故，遂能于 Cis^2 以上，添出许多音节。所以洋笛的音域，系自 C^1 音起直至 C^4 音而止，多添了两个音级（Oktave）之音！

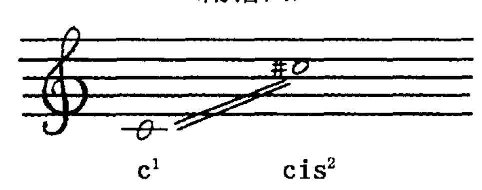
1. 洋笛（附图十五）。德名 Flöte，意名 Flauto，法名 Flûte，英名 Flute，为木质吹奏乐器中发音之最高者。惟洋笛之中，又分两种，一曰长笛（Grosse Flöte，本编通称为“洋笛”），其音域范围如下：

（附谱三）长笛音
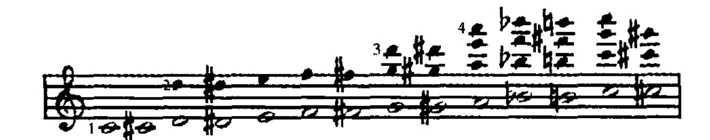


笛上有孔（Grifflocher）十四皆以键子（Klappen）盖之，我们用手按之，以定音节。但其高度只能达至 Cis^2 音而止，换言之，其音域范围仅如下列。指专由孔子所能获得之音而言。

（附谱四）



至于 Cis^2 以上之音，则须用“超吹”之法始能获得。其式如下：

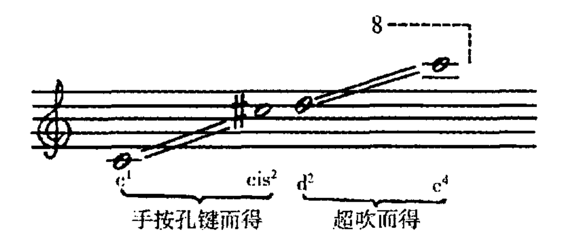
（附谱五）



总之，吹笛之法，从 C^1 至 cis^2 之音，可以由手按笛孔而得，从 d^2 至 c^4 之音，则

用“超吹”之法而得，故长笛音域，可以谓为自 c^1 到 c^4，其式如下：

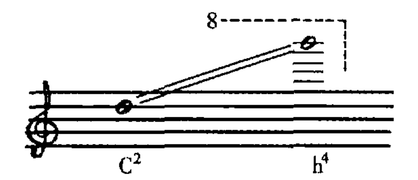
（附谱六）



至于吹奏形式，略与吾国吹笛相同。

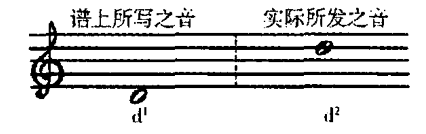
二曰短笛（Kleine Flöte，本编通称为“高音洋笛”，请参看附图十六），其音较上述长笛为高，计最低之音为 C^2，最高之音为 h^4，列为谱表则如下：

（附谱七）短笛音域



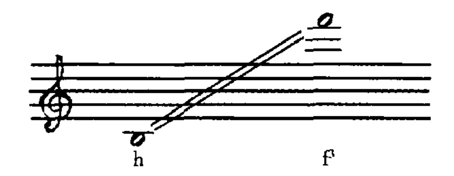
其吹奏之法与上述长笛相同，惟谱上所写之音，常低于实际所发之音一个音级，其式如下：

（附谱八）



2. 洋锁喇（附图二十六）。德名 Oboe，意名 Oboè，法名 Hautbois，英名 Oboe。其音较洋笛为低，通常所用之洋锁喇共有两种，一曰洋锁喇（附图二十六），有键孔十四，其最低之音为 h，最高之音为 f^3，列为谱表则如下：

（附谱九）洋锁喇音域

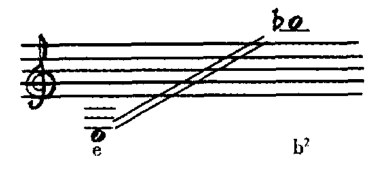


其在 Cis^2 以下之音，由手按孔键而得，Cis^2 以上之音则用“超吹”之法而得。

其吹奏之法，略如吾国之吹锁喇者然。

二曰英国号角（Englischhorn，一名“次高音洋锁喇”〔Altoboe〕，请看附图二十八），较上述洋锁喇之音为低。计最低之音为 e，最高之音为 b^2，列为谱表则如下：

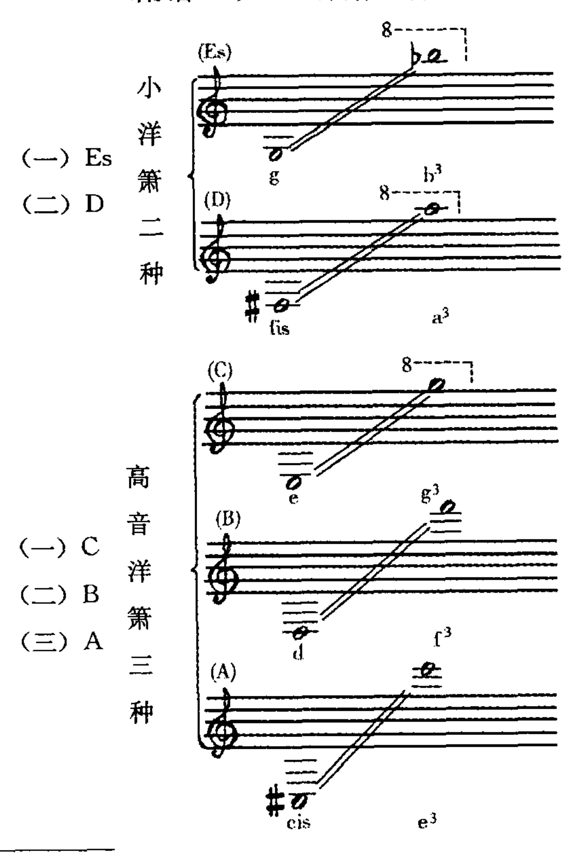
（附谱二十[①]）英国号角音域



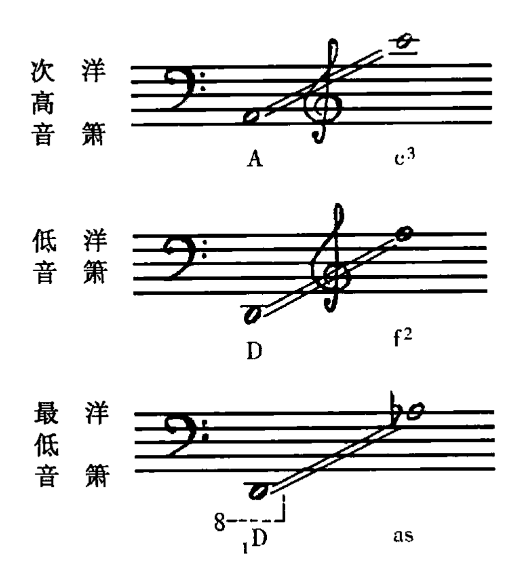
其吹奏之法与洋锁喇略同。至于乐谱写法，亦与洋锁喇相同。但吹奏之人，实际止须将该音降低五阶去吹；换言之，谱上所写之音既与实际所吹之音相异，其势非由吹者临时用一番“引渡”（Transponiert）工夫不可，故我们常称呼此类乐器为一种“引渡乐器”。此外如 Heckelphon（附图二十五），亦属于洋锁喇一类，惟不甚应用，故略去。

3. 洋箫（附图二十一至二十四）。德名 Klarinette，意名 Clarinetto，法名 Clarinette，英名 Clarinet。为木质吹奏乐器中之音域最广者。共有孔十八，其中有十三孔用键，此种乐器之构造，分小洋箫（Kleine Klarinette）、高音洋箫（Sopranklarinette）、次高音洋箫（Altklarinette）、低音洋箫（Bassklarinette）、最低音洋箫（Kontrabassklarinette）多种。因而其音域之范围，亦复彼此参差。兹请汇录如下：

（附谱二十一）洋箫之音域

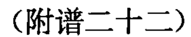


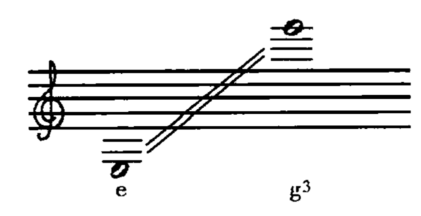
① 原文如此。按顺序应为“附谱十”。以下序号均依原文。



洋箫种类虽多，但所用之乐谱只有下列一种，因而奏者须先视其所吹洋箫之类别如何，然后再用一番“引渡”工夫，故洋箫亦属于“引渡乐器”一类。

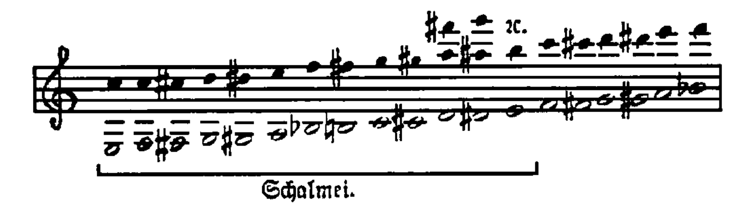
各种洋箫共同所用之乐谱。


（附谱二十二）

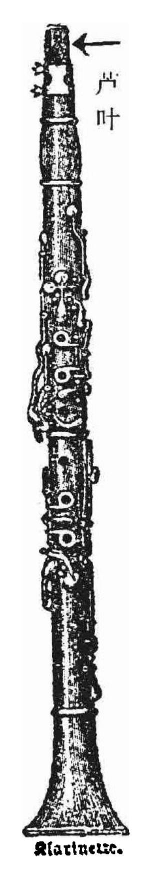


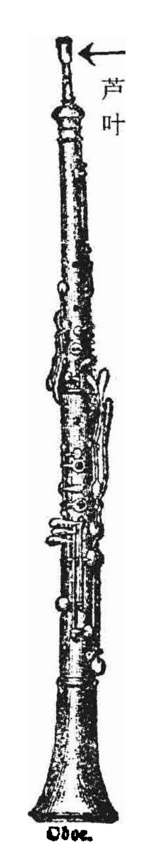
以上所述各种洋箫之中以 B（附图二十二）A（附图二十三）Es（附图二十一）低音（附图二十四）各种最为重要。洋箫高低各音或用手按键孔而得，或用“超吹”之法而得。兹并录之如下：

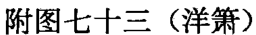
（附谱二十三）



吹奏之法与洋锁喇略同，惟洋锁喇之芦叶，系露在管外，由奏者直接含入唇中，如我国之吹锁喇者然。而洋箫之芦叶则贴在管口之上由奏者将管口含入唇中，此其不同者也。至于外形则洋锁喇之管形系由上到下，逐渐扩大，而洋箫之管形，则系通身大小约略相等。兹将此两种乐器之外形，一为比较如下：

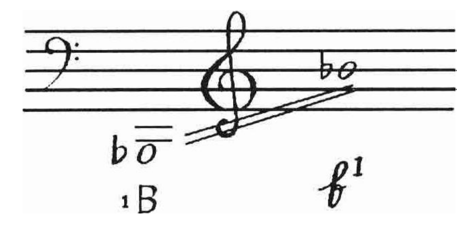





附图七十三（洋箫）　　附图七十四（洋锁喇）

4. 低音大笛（附图二十九）。德名 Fagott，意名 Fagotto，法名 Basson，英名 Bassoon。为木质吹奏乐器中之声音最低者，有键孔十八。此种乐器之构造有二：一曰低音大笛（Fagott，附图二十九），其音域范围如下：

（附谱二十四）低音大笛音域

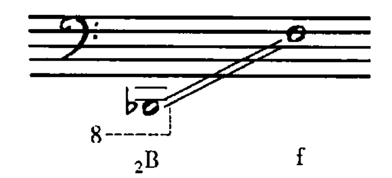


从₁B 到 f 之音，由手按孔键而得，f 以上之音则由“超吹”而得。

其吹奏之法亦以管头芦叶直接含入唇中，与洋锁喇相似。惟低音大笛因其管身太长之故，乃将其弯折合并，其管口适在该笛之中部昂然伸出，故吹时将芦叶含入唇内，而笛身则竖握于两手之中，与吹洋锁喇相似（不是如笛之横吹）。

二曰最低音大笛（Kontrafagott，附图三十），其音域范围如下：

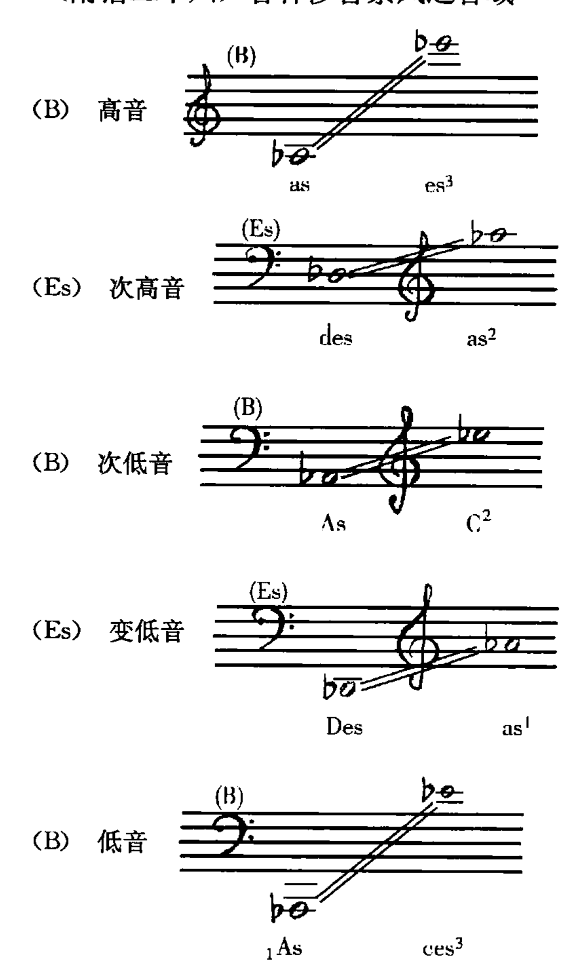
（附谱二十五）最低音大笛音域

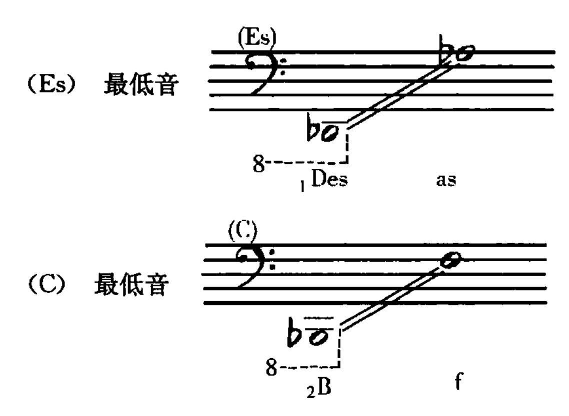


其吹奏之法与低音大笛同，惟因其声音太低之故，不便于写谱，故现在谱上所写之音，常较实际所发之音，高一个音级（Oktave）。

5. 沙鲁索风（附图三十一）。为十九世纪中叶法国军乐队长 Sarrus 所发明，故世人称该项乐器为 Sarrusophon（译音为沙鲁索风）。系用金质制成，但因该项乐器全系模仿洋锁喇及低音大笛规模之故，所以欧洲学者仍把他归入木质吹奏乐器一类。至于该器之构造，分高音（Sopran）、次高音（Alt）、次低音（Tenor）、变低音（Bargton）、低音（Bass）、最低音（Kontrabass）各种，其音域之范围亦彼此不同。兹特汇录如下：

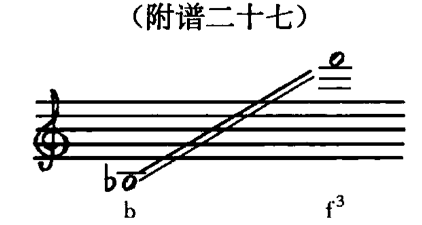
（附谱二十六）各种沙鲁索风之音域





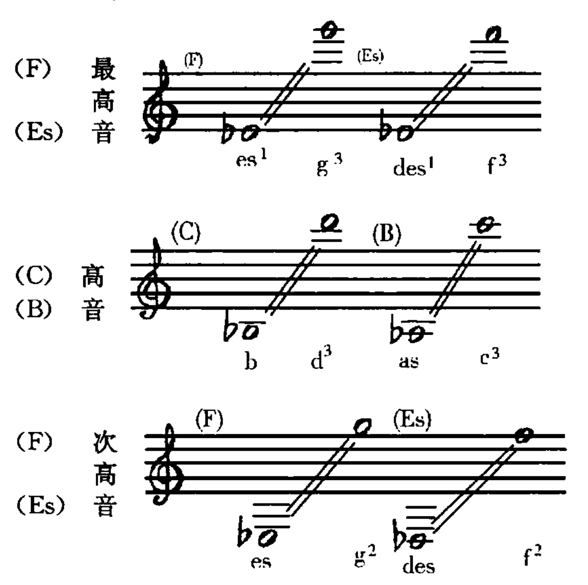
沙鲁索风亦系一种“引渡乐器”，其公同所用之乐谱如下：

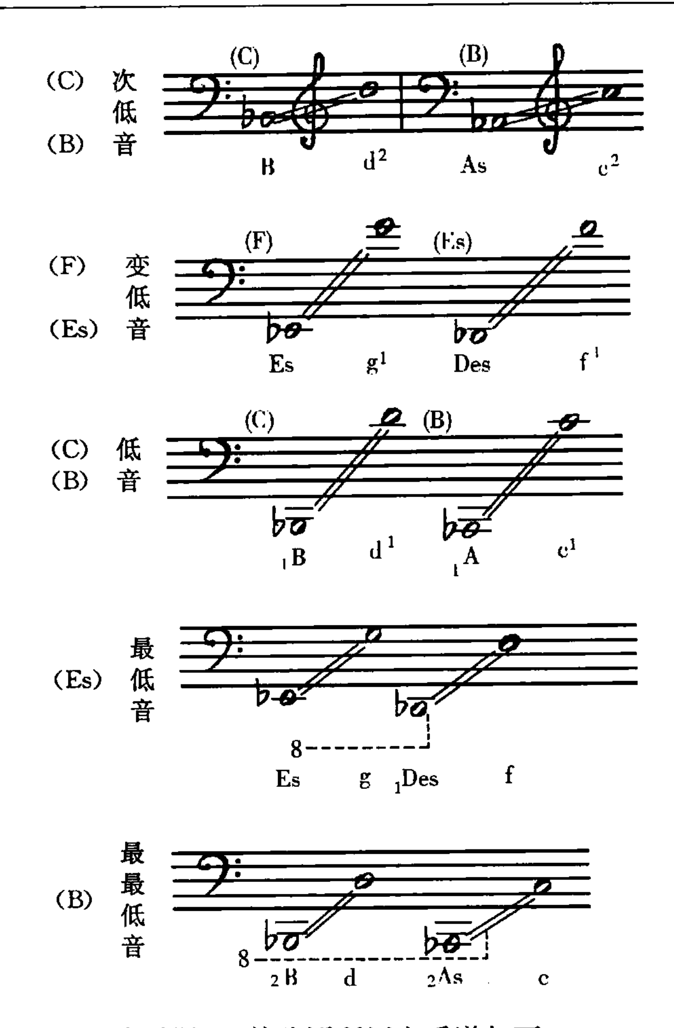
（附谱二十七）



6. 沙克索风（附图二十）。为十九世纪法国乐器制造家 Sax 所发明，故世人称呼此项乐器为 Saxophon（译音为沙克索风）。系金质制成，惟其构造原理，介于洋锁喇及洋箫之间，故仍列入木质吹奏乐器一类。此项乐器，亦分为最高音（Sopranino）、高音（Sopran）、次高音（Alt）、次低音（Tenor）、变低音（Bargton）、低音（Bass）、最低音（Kontrabass）、最最低音（Subkontrabass）各种，因而其音域之范围，亦各自不同，兹汇录如下：

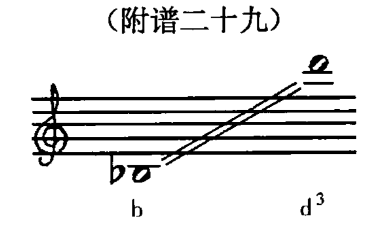
（附谱二十八）各种沙克索风之音域
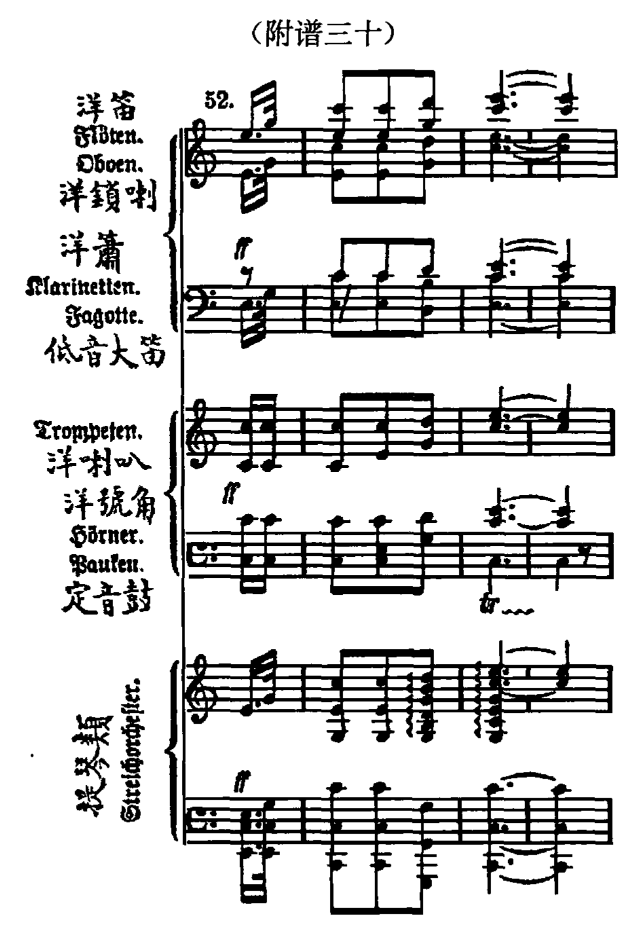




沙克索风亦系一种“引渡乐器”，其公同所用之乐谱如下：

（附谱二十九）



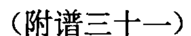
以上所述六类“木质吹奏乐器”，（1）洋笛，（2）洋锁喇，（3）洋箫，（4）低音大笛，（5）沙鲁索风，（6）沙克索风，皆为现今欧洲音乐界所通用者。惟其中以洋笛、洋锁喇、洋箫、低音大笛四种最为重要，与“拉的丝弦乐器”中之四种提琴，均为管弦乐队中的重要乐器。兹录白堤火粉之第五生风里一段如下：
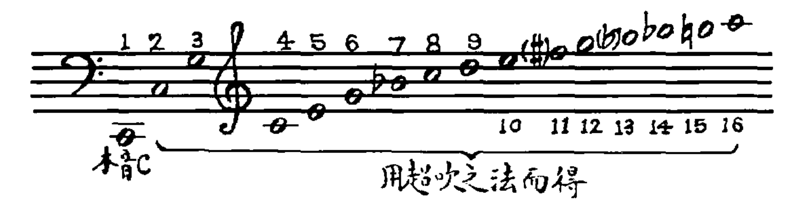
（附谱三十）



（乙）金质吹奏乐器

概论　我们知道，金质吹奏乐器乃是一种“自然乐器”（Naturinstrument），他的音之高低，纯视该器管子之短长为转移。所以此种乐器只有一个本音（或称基音，Grundton），其余各种较高之音，皆用“超吹”（Überblasen）之法而得。譬如该器之本音为C，其余各音（共十五个）则皆用“超吹”而得，总计有十六个音节（连本音在内）。其式如下：


（附谱三十一）



但是假如我们将管子加长一节，那么，所有原来各音亦无不随之低降。现在我们通用的，有三个“增长盖”，其用法如下：

（甲）若仅按第一个，则将该音降低一个“整音”。

（乙）若仅按第二个，则将该音降低一个“半音”。

（丙）若仅按第三个，则将该音降低一个“整音”又一个“半音”。

（丁）若将第一个第二个同时下按，则将该音降低一个“整音”又一个“半音”（与丙项同）。
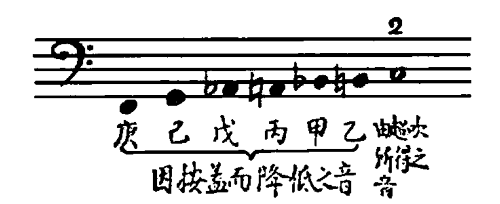
（戊）若将第三个第二个同时下按，则将该音降低两个“整音”。

（己）若将第三个第一个同时下按，则将该音降低两个“整音”又一个“半音”。

（庚）若将第三个第一个第二个皆同时下按，则将该音降低三个“整音”。

因为此种乐器的本音C（即该器之最低音），极不易吹亦不常用之故，所以我们把他除外。现在我们且将“超吹”之第一个音（即上面附谱三十一内有2字符号者），利用上述甲乙等等七种按法以降低之，则可得各音如下。

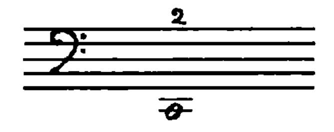
（附谱三十二）



照此看来，我们利用“增长盖”的结果，遂能将该音降低，从新产出六种音。那么，其他利用“超吹”所得之第三第四等等各音（观附谱三十一），当然亦可一一利用此法，将他们降低，岂不是凭空生了许多的新音出来么？

下面一谱，即是由“增长盖”而产生的各种新音。谱中符号，庚＝3＋1＋2，己＝3＋1，戊＝3＋2，丙＝3，甲＝1，乙＝2，0＝由超吹所得之音。惟下列谱中有把时钥者（按即下列第一行乐谱之上有𝄢符号者），其音皆须抬高一个音级（Oktave），始与实际所发音节相符。故下列谱中之

（附谱三十三）



而实际所发之音则为：

（附谱三十四）



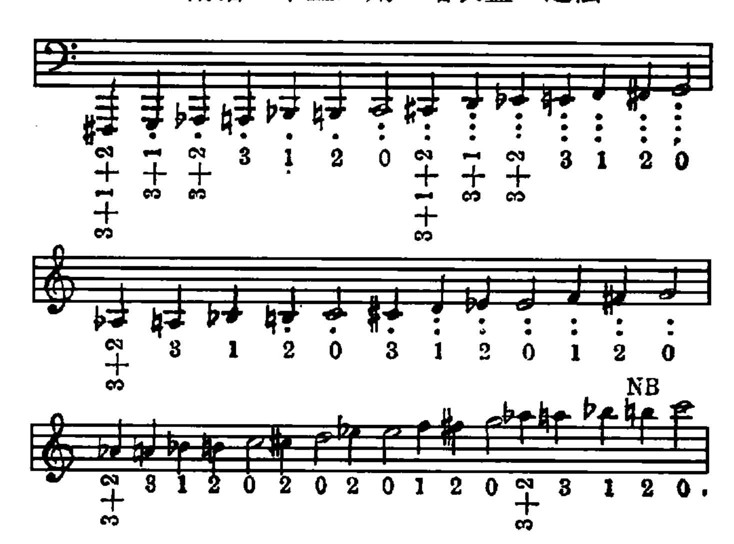
此则不可不知。因此种乐谱写法，已成为欧人通常错误（即所写太低）故也（按前面所举各例，皆指实际所发之音）。

除上述的“增长盖”制度之乐器外，又有法人Sax另自发明一种改用“减短盖”制度之乐器，其不同之点如下：

若按“增长盖”，便把乐器管子增长一节，因而该音遂降低若干（管子愈长，声音愈低）。
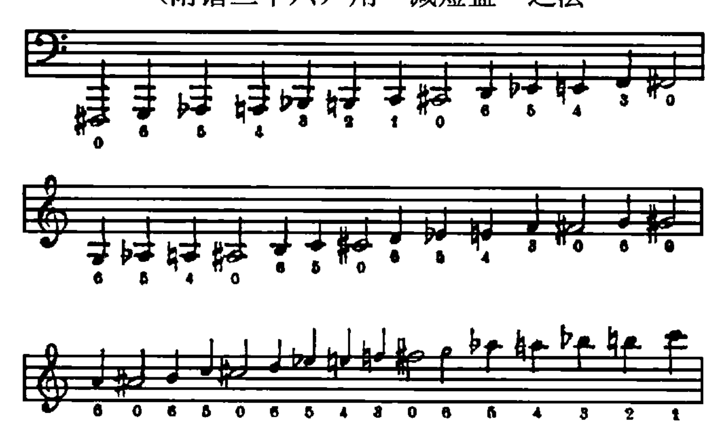
若按“减短盖”，便把乐器管子减短一节，因而该音遂升高若干（管子愈短，声音愈高）。

（附谱三十五）用“增长盖”之法



此种“减短盖”共有六个，皆系各自独用（换言之，不能两个以上同时并用）。下谱所列各种1、2、3、4、5、6符号，系指所按之盖子而言，至于0之符号仍系代表“由超吹所得之音”（第一行把时钥之谱，亦须抬高一个音级，与上述者同）。

（附谱三十六）用“减短盖”之法

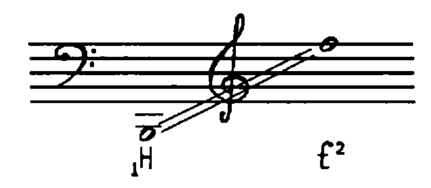


此种“减短盖制度”之乐器较之上述“增长盖制度”之乐器颇有一日之长。可惜现在欧洲乐队，多牵于旧习，仍多用“增长盖制度”之乐器。

我们对于“增长盖”“减短盖”以及此项乐器发音之原理既已明了，然后再进而讨论属于此类乐器之各种乐器。

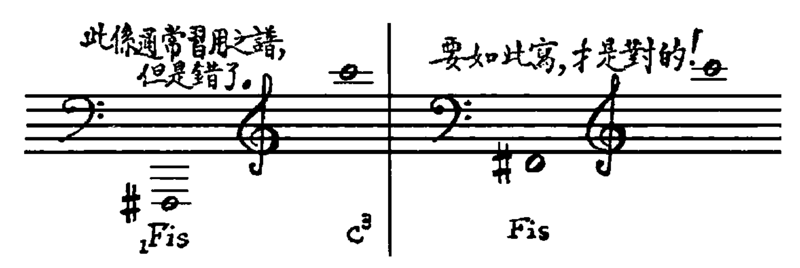
1. 洋号角（附图三十四）。德名 Waldhorn，意名 Corno，法名 Cor，英名 Horn，该器之构造分为 A、B、C、D、Es、E、F、G、A（高音）、B（高音）各种。现在所通用者则为 F 洋号角（附图三十四）。其音域范围如下：

（附谱三十七）F 洋号角之音域
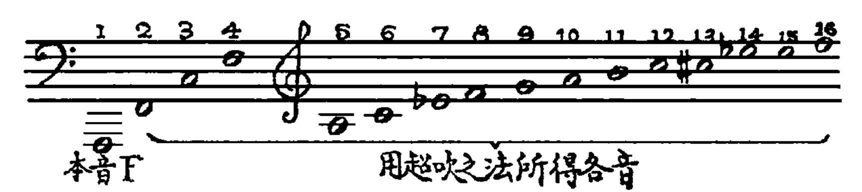


F 洋号角亦为一种“引渡乐器”，实际之音常较谱上所写者低五个音，其乐谱写法如下：

（附谱三十八）



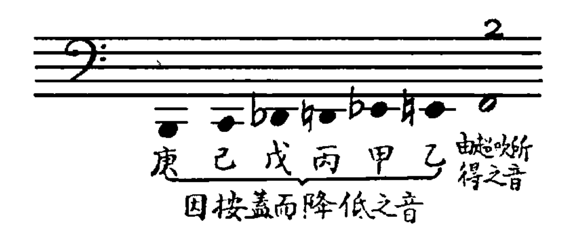
F 洋号角之本音为 F，其余用“超吹”之法所得各音如下：

（附谱三十九）



我们知道本音 F 是不容易吹的，所以我们从第二个音起（按即谱上注有 2 字符号者），利用按“增长盖”之法将他降低如下：

（附谱四十）



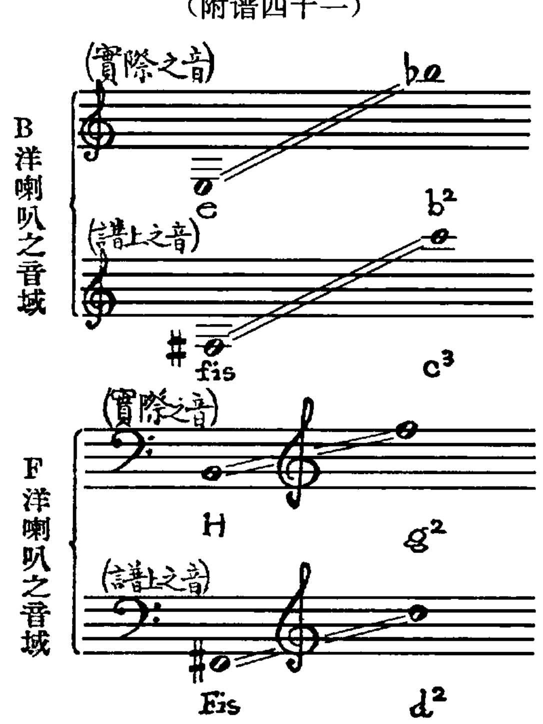
其余第三个音以上之各音（即谱上注有 3、4、5……字符号者），皆可用此办法将

他们降低。

吹奏之法，系奏者将该器抱在手中，号口向右，以唇吹管，以左手之三指按盖。

2. 洋喇叭（附图三十二）。德名 Trompete，意名 Tromba，法名 Trompette，英名 Trumpet，分 A、B、H、C、Des、D、Es、E、F、Fis、G、As、A（高音）、B（高音）各种。现在所通用者则多为 B（高音）种（但 F 种亦甚重要，惜现在奏者图省事起见，只置 B 种而已）。兹将 B、F 两种洋喇叭之音域范围，及其乐谱写法（洋喇叭亦是一种“引渡乐器”），录之如下：

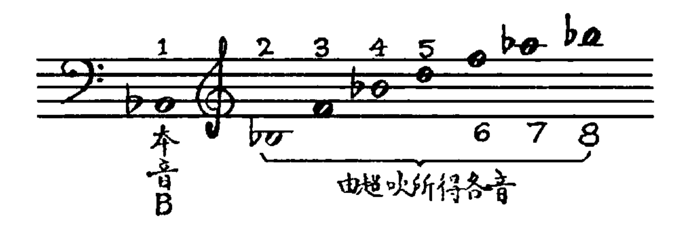
（附谱四十一）



（据柏林音乐博物馆长 Sachs 著述，则谓 B 洋喇叭最低之音为 b，F 洋喇叭最低之音为 f。）
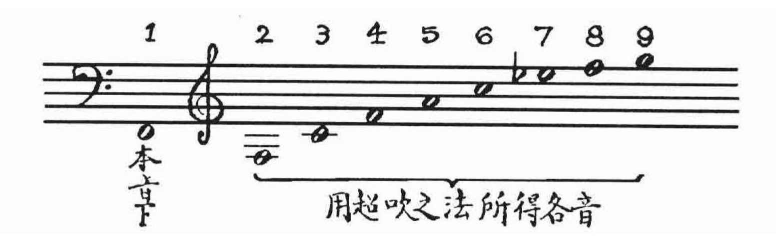
B 洋喇叭之本音为 B，其余各音用“超吹”之法得之。

（附谱四十二）



F 洋喇叭之本音为 F，其余各音用“超吹”之法得之。

（附谱四十三）



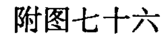
若再利用“增长盖”，则各音皆可降低若干，一如前面所举各例（计 B 洋喇叭最低之音可以降至 e，F 洋喇叭最低之音可以降至 H）。至于吹奏之法，由奏者将该器抱在手中，号口向下，以唇吹管，以右手之三指按盖。

洋喇叭与洋号角不同的地方，约如下列：洋喇叭之弯曲形式是长方椭圆的（附图七十五），洋号角之弯曲形式是正圆的（附图七十六）。

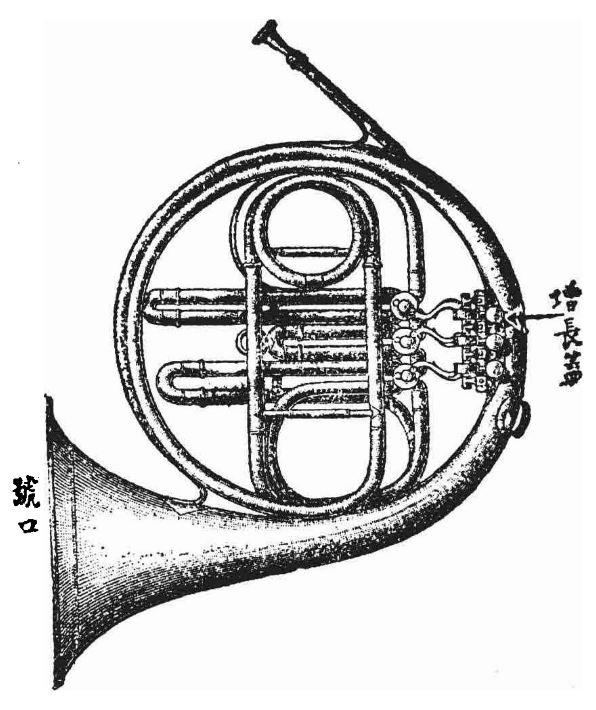
洋喇叭之音高于洋号一个音级。

附图七十五



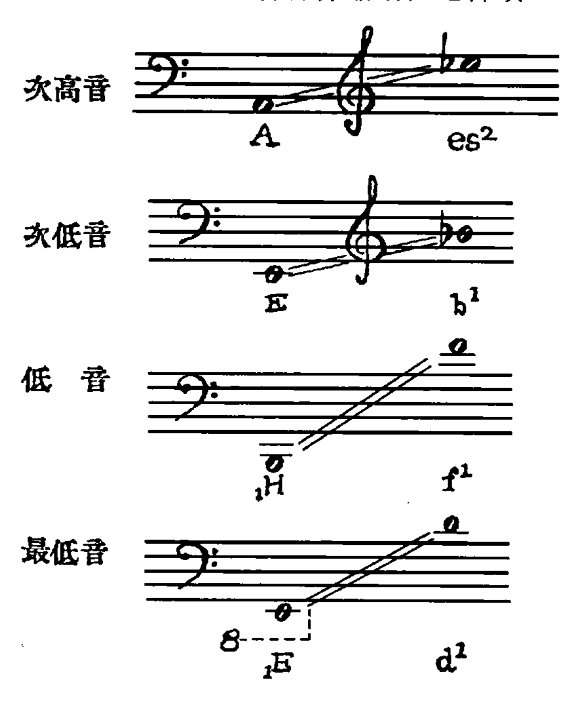


附图七十六
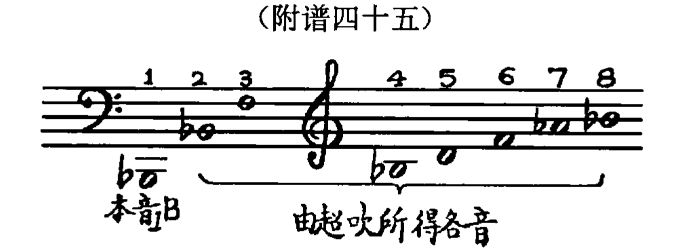


3. 伸缩喇叭（附图三十七至三十八）。德名 Posaune，意法英皆名 Trombone，分次高音（Alt）、次低音（Tenor）、低音（Bass）、最低音（Kontrabass）各种，现在通用者多为次低音伸缩喇叭（Tenorposaune）。兹将各种伸缩喇叭之音域范围，录之如下（实际之音与谱上之音相同）：

（附谱四十四）各种伸缩喇叭之音域



次低音伸缩喇叭之本音为$_1$B，其余各音则用超吹之法得之，其音如下：

（附谱四十五）
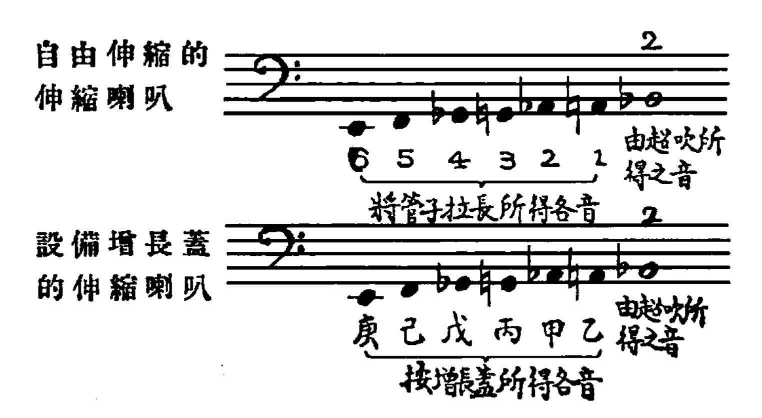


若将管子增长则第二音以上各音（即谱上注有 2、3、4 等字符号者），皆可使之降低若干（其最低之音为 E）。

惟增长管子之法有两种，第一种是乐器的管子，可以自由伸缩的所以我们呼之为“伸缩喇叭”。我们若欲将管子增长，则直接把该管扯长一节即可（与从前所述“增长盖”不同，“增长盖”的办法，是将盖子按一下，即无异新加一节管子上去）。如是者可以扯长六次，每次将该音降低一个“半音”。第二种即是设备“增长盖”的，其法与前此所述者相同。

现在我们通用者则多为第一种，可以自由伸缩的，兹将两种降音之法比较如下（上谱所列 1、2、3、4、5、6 符号，系表明扯长次数——或节数——每扯长一次，则降低“半音”。下谱所列乙甲丙戊己庚等符号，则系表明按盖之法，其详见前）：

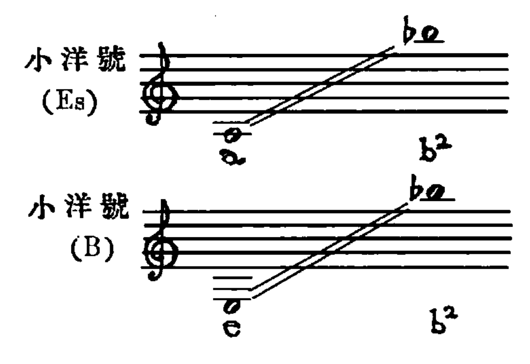
（附谱四十六）



吹奏之法，系由奏者抱在手中，以唇吹管，号口向下。若系设备“增长盖”的，则用右手之三指按盖，若系自由伸缩的，则用右手紧握横管或上或下以伸缩之。请参附图三十七及三十八。

4. 小洋号（附图三十三）。德名 Kornett，意名 Cornetto，法名 Cornet-à-pistons，英名 Cornet，分 Es（一名 Pikkolo）、B（附图三十三）两种，为洋号中声音之最高低，其音域范围如下：

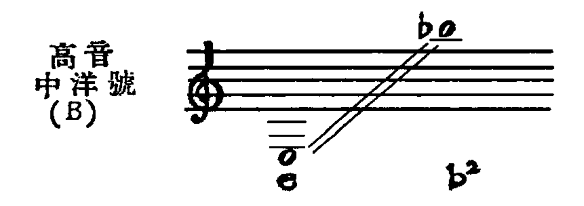
（附谱四十七）小洋号之音域

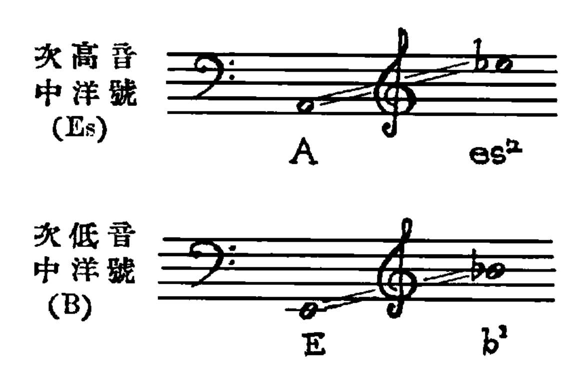


吹奏之法与洋喇叭同。

5. 中洋号（附图三十九及四十）。德国总名 Flügelhorn，其中分为高音（德名 Flügelhorn，意名 Flicorno，法英皆名 Bugle），次高音（Althorn，或 Altkornet）、次低音（Tenorhorn）各种。兹将其音域范围，录之如下：

（附谱四十八）中洋号之音域

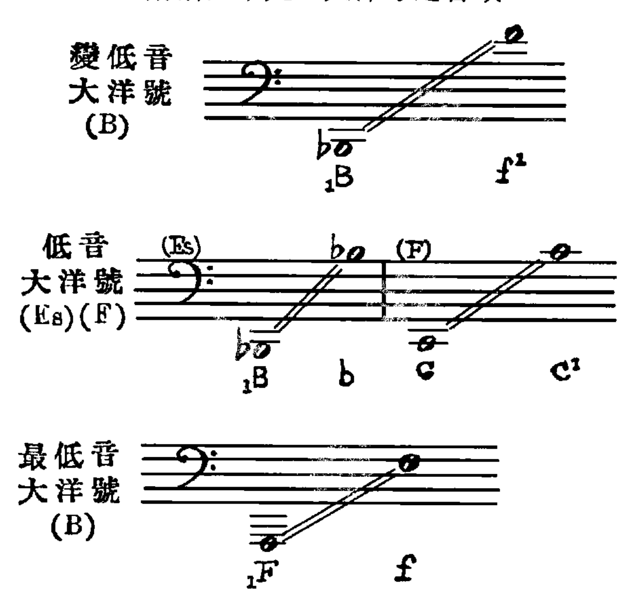




吹奏之法与小洋号同。

6. 大洋号（附图三十五、三十六、四十二、四十三）。德国总名 Tuben，为洋号中之声音最低者。分为变低音（Bariton，一名 Tenorbass 或 Euphonion）、低音（Bass-tuba，一名 Bombardon）、最低音（Kontrabasstuba，一名 Bässe）各种，其音域范围如下：

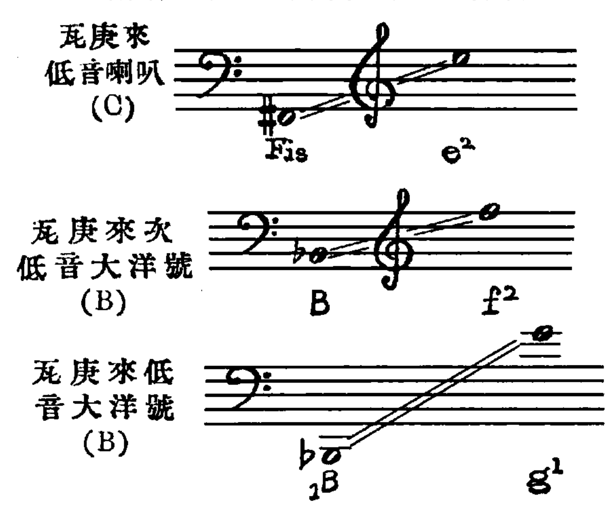
（附谱四十九）大洋号之音域



大洋号的“增长盖”，于通常所用三个外，又加入“第四个”（间或更加入第五个），该盖用法系将音节降低五个“半音”，吹奏之法，亦以右手按盖，惟号口向上。

7. 瓦庚来大洋号。为德国歌剧作家瓦庚来氏（Wagner）命人创制，分为（一）瓦庚来低音喇叭（Basstrompete），（二）瓦庚来次低音大洋号（Tenortuba），（三）瓦庚来低音大洋号（Basstuba），其音域范围如下：

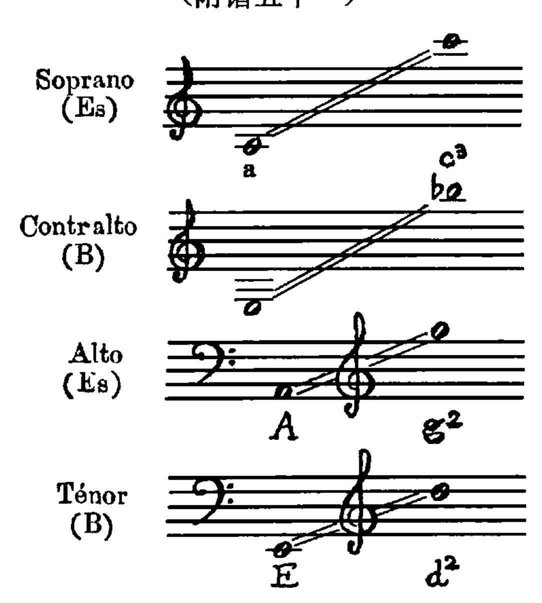
（附谱五十）瓦庚来大洋号之音域

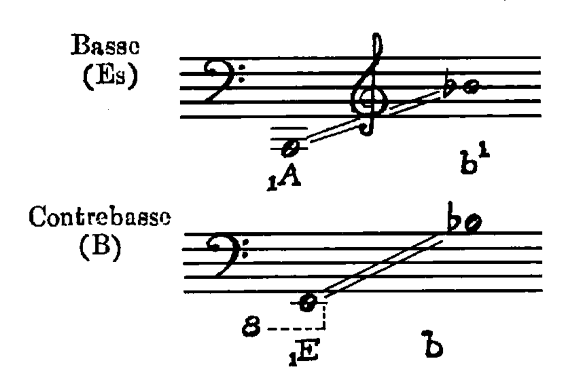


（据柏林音乐博物馆馆长 Sachs 著述，则谓瓦庚来次低音大洋号最低之音为$_1$B，瓦庚来低音大洋号最低之音为$_2$B，并谓瓦庚来本人即未曾了解此种乐器。）

8. 沙克斯号角（Saxhörner）。为法人沙克斯 Sax 所创制。共有 Soprano（与上述 Es 小洋号相似）、Contralto（与上述 B 高音中洋号相似）、Alto（与上述 Es 次高音中洋号相似）、Tenor（与上述 B 次低音中洋号相似）、Basse（与上述 Es 低音大洋号相似）、Contrebasse（与上述 B 最低音大洋号相似）各种，其音域范围如下：

（附谱五十一）
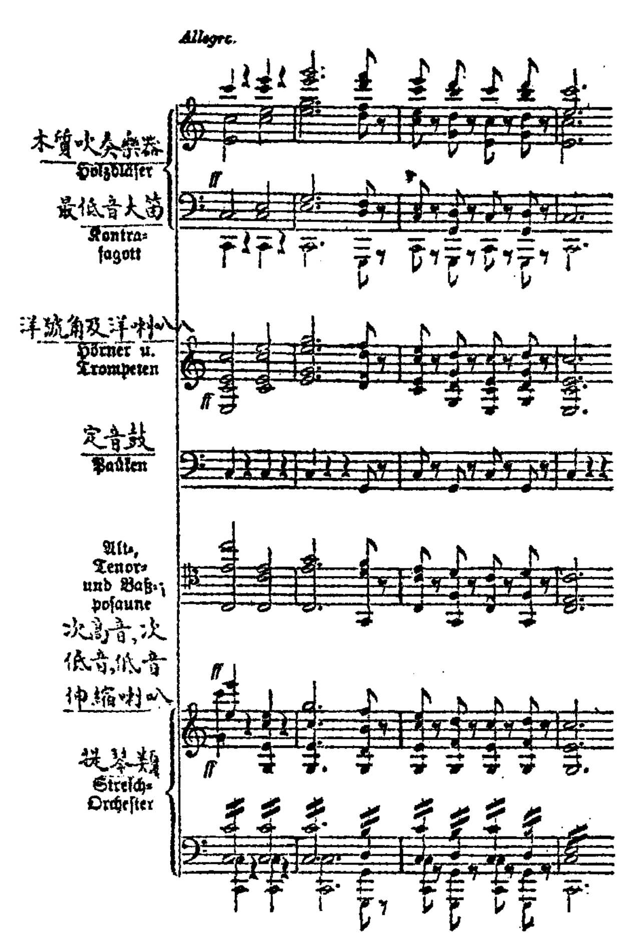




以上所述八种金质吹奏乐器，（1）洋号角、（2）洋喇叭、（3）伸缩喇叭、（4）小洋号、（5）中洋号、（6）大洋号、（7）瓦庚来大洋号、（8）沙克斯号角八种，其中以洋号角、洋喇叭、伸缩喇叭三种最为重要，与提琴洋笛等项在管弦乐队中，同占重要位置。其余各种，则多用之于军用乐队（惟低音大洋号与最低音大洋号两件，有时亦用之于管弦乐队）。

兹将白堤火粉之第六生风里，抄录一段如下，以见金质吹奏乐器在管弦乐队中之位置。

附谱五十二



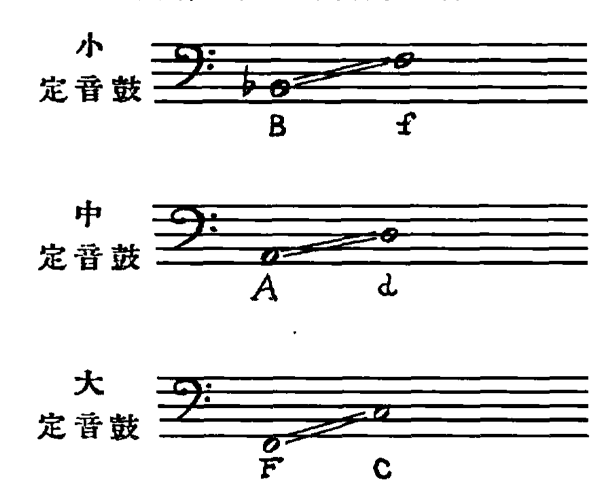
（Ⅱ）**敲击乐器**

概论　分有一定之音者，与无一定之音者两种。前者之音节高低皆有一定在管弦乐队中颇占相当位置；后者之音节高低毫无一定，在管弦乐队中虽偶亦用之，然价值极少，只凑凑热闹而已。

（甲）用皮革紧张者

1. 定音鼓（附图四十四）。德名 Pauken，意名 Timpani，法名 Timbales，英名 Kettledrums。系铜质碗形，其上张以兽皮，用锤击之。分为大中小三种，皆有一定之音。其音域范围如下：
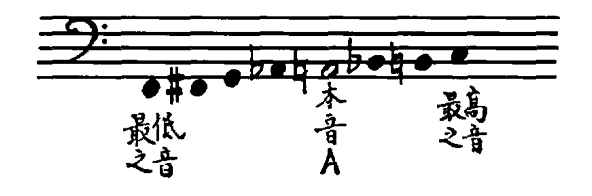
（附谱五十三）定音鼓之音域



在管弦乐队中，通常只备大小两种（但有时亦备三种），每种只有一音，计大小两种，共有低高两音，由一人用锤往来敲击。
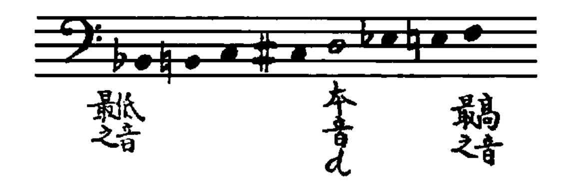
大定音鼓的本音为 A，但是我们可以利用“定音机关”，把他升高几音，或降低几音，其式如下：

（附谱五十四）大定音鼓上，可以定出之音



在这八个音中，我们可以任意选定一种。小定音鼓的本音为 d，但是我们亦可以利用“定音机关”，把他升高几音，或降低几音。其式如下：

附谱五十五



在这八个音中，我们可以任意选定一种。凡制谱的人，若欲应用这两种定音鼓，那么，于制谱之时，必须在上列两个谱中之音，各选其一。既经选定，制成之后，凡奏其乐者，每逢演奏之时，必须预先将这两个定音鼓之音，照着制谱家的要求，为之定准，演奏之时，看谱上是那个音，便打那个鼓。但是有时制谱家所要求之音，不止两个，一时将鼓音另定又来不及，所以旁边再放一个定音鼓（即第三个定音鼓），另定一音，以为之备。但近来有一种“踏板定音鼓”（Pedalpruke），改定音节，需时较少，上面所述困难略可减轻。不过现在奏乐之人仍多喜用上面那种简单定音鼓而不甚采用“踏板定音鼓”。

2. 不定音鼓（附图四十六及四十七）。德名 Trommel，分为小（声音最高，德名 Klein Trommel，意名 Cassa，法名 Caisse Claire，英名 Sidedrum）、大（声音较低，德名 Dir grobe Trommel，意名 Grancassa，法名 Grosse Caisse，英名 Bassdrum）、戮耳（声音高度介于上述两者之音，德名 Ruhrtrommel，意名 Tamburo rullante，法名 Caisse Roulante，英名 Tenordrum）、袭冷（德名 Schellentrommel，意名 Tamburino，法名 Tambour de basque，英名 Timbrel，西班牙名 Pandro）四种。前三种多属于军乐方面，后一种则为南欧之人用以伴和跳舞者（鼓边饰有许多铜片。舞时持在手中，或摇或击）。此四种乐器，与上述定音鼓不同之点，有三：

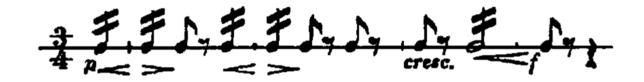
（一）定音鼓只于鼓之一面张以兽皮，不定音鼓则于鼓之上下两面，皆张以兽皮（惟袭冷鼓则只蒙皮革一张）。

（二）定音鼓有一定之音，不定音鼓无一定之音。

（三）定音鼓系用之于管弦乐队，不定音鼓则多用之于军乐方面（管弦乐队中亦间有之）。

不定音鼓既无一定之音，所以他的职责，只是用以加重节奏，或仅仅凑凑热闹，惊破人的耳朵，故我们对于此类乐器简直不必用五线谱去写，只要一根线，在上面记着他的节奏就够了。

（附谱五十六）



（乙）用金属品铸成者

1. 钵（附图四十八）。德名 Becken，意名 Piatti，Cinelli，法名 Cynbales，英名 Cymbals。与我们中国京班中所用之两扇铜钵相似，奏法亦同（间或将其一扇拴于不定音鼓之上，再用其他一扇击之，以便一人兼奏鼓钵两种），亦无一定之音，多自中国或土耳其输入。

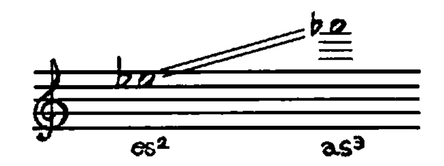
2. 锣（附图四十九）。德名 Gong，与中国之锣相似，用法亦同。多自中国或爪哇输入。此外还有一种叫做 Tamtam 的，其形与锣相似。但欧洲乐队之中不必常有此物，倘谱中有要求此项乐器之处，往往以铜钵一扇代之。其演奏之法，以一手将钵提起，以一手握锤击之。

3. 三角乐器（附图四十五）。德名 Triangel，意名 Triangolo，法英皆名 Triangle。系将一根钢条折为三角形式，用一根铁条击之，亦无一定之音。

4. 钟。德名 Glocken，意名 Campane，法名 Cloches，英名 Bells。这是一种名不符实的乐器，本来此处所谓"钟"，与我们中国之所谓"钟"是完全相同的，只是因为身体太大，太重，价值太贵，声音太大之故（一个 C 音之钟有三个密达〔meter〕大，重二万五千基罗格兰姆），所以现在乐队之中，多用若干"钢筒"（Metallröhren），排挂一处，用锤击之，各有一定之音，其声如钟。

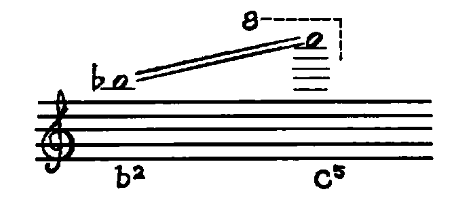
又有一种叫做"钟乐"（Glockenspiel）的（附图五十），是若干"钢条"排列一处用锤击之，皆有一定之音，其音域范围如下：

（附谱五十七）钟乐之音域



此外还有一种叫做"钢乐"（Stahlspiel）的，与上述"钟乐"相似，惟其音域范围，略有不同。其式如下：

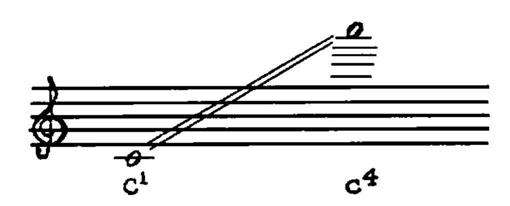
（附谱五十八）钢乐之音域



（丙）用木料制成者

1. 取律风。德名 Xylophon，意名 Xilofono，法英皆名 Xylophone，与上述“钢乐”组织相似，惟系木料制成。法国音乐家 Saint-Saëns 曾于其作品《骷髅跳舞》（Totentanz）中，用以形容骷髅跳舞，骨节鸣响之声。其音域范围如下：

（附谱五十九）取律风之音域



2. 栗形乐器（附图五十一）。德名 Kastagnetten，意名 Castagnette，法名 Castagnetes，英名 Bones。系一种木料所制，形如两瓣栗子，击之以带，携于手中，以摇击之，为南欧之人用以伴和跳舞者，无一定之音。

以上所述各种敲击乐器之中，以定音鼓一种为最重要。其余各种，在管弦乐队中，不过间或一用而已。请参看附谱五十二。

（Ⅲ）**丝弦乐器**

概论　丝弦乐器分两种：一种是用弓弦拉的，其音之强弱可以随意为之（可以由强转弱及由弱转强，或暂时保持同一强度）；一种是用手指弹的，其音一发之后，渐就衰微（不能由弱转强，或暂时保持同一强度）。因此之故，拉的丝弦乐器，常较弹的丝弦乐器为佳。

至于定音之法，则又分有“按音板”与无“按音板”两种。有“按音板”者（如提琴琵琶之类），除各弦原音（即空弦所发之音）外再加上手按丝弦所得之音（按弦愈短，其音愈高），其数极众。反之，无“按音板”者（如竖琴之类），则一弦只有一音。故有“按音板”之乐器，常较无“按音板”者为佳。
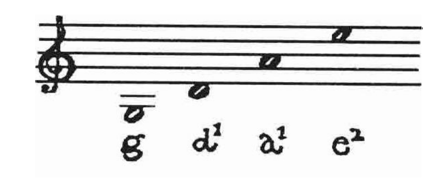
惟“按音板”上又分有音节记号与无音节记号两种。有音节记号者（如琵琶之类），在初学之人自然比较方便（因弦下有音节记号隆然突起容易认识），但因此种呆板记号限制之故，又使奏者不能自由。反之，无音节记号者（如提琴之类），初学虽感困难，但手指可以随意伸缩，得音既较自由，变化更复多端，故无音节记号之乐器，常较有音节记号之乐器为佳。

（甲）拉的丝弦乐器

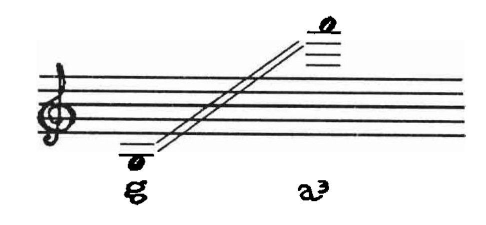
1. 小提琴（附图五十二）。德名 Violine，意名 Violino，法名 Violon，英名 Violin。为近代西洋乐器中之霸主。其上被有四弦，为 g、d^1、a^1、e^2 四音。但是因为其上置有

“按音板”的原故，奏者左手可以随意按弦，遂将这四根弦子变出许多音节，其最低之音为 g，最高之音为 a^3（间有高至 e^4 者）。列为谱表则如下：

（附谱六十）小提琴四弦之音



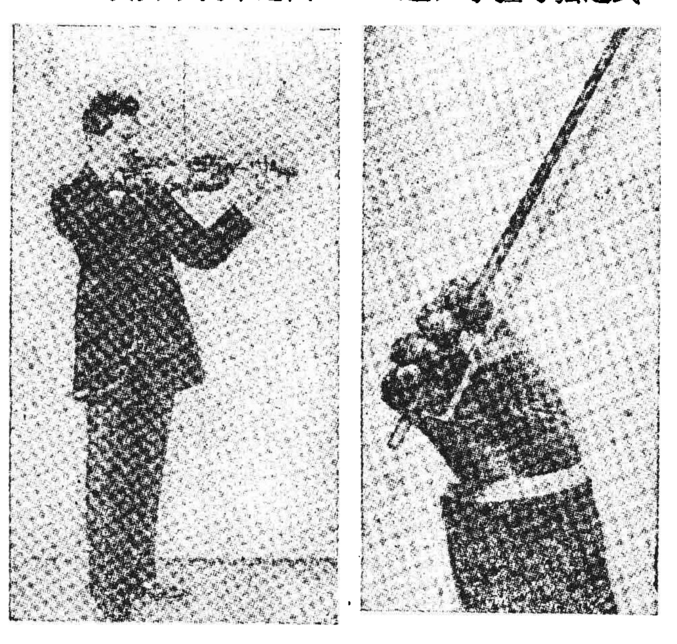
（附谱六十一）小提琴音域



演奏小提琴之法，系由奏者先将小提琴紧衔颈间，然后再用左手按弦以定音，右手执弓以拉之，其式如下：

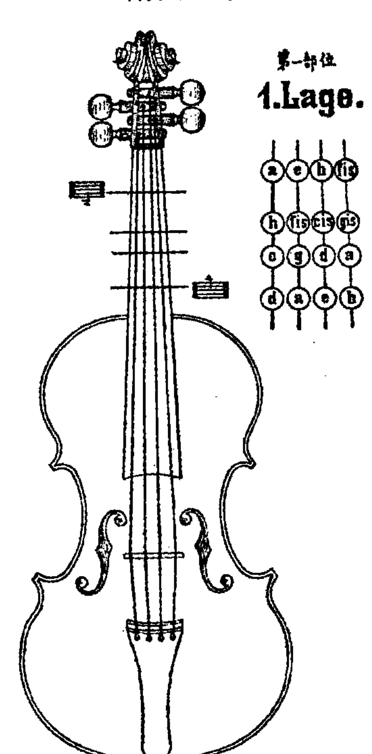
附图七十七

（甲）演奏小提琴之图　　（乙）手握弓弦之式

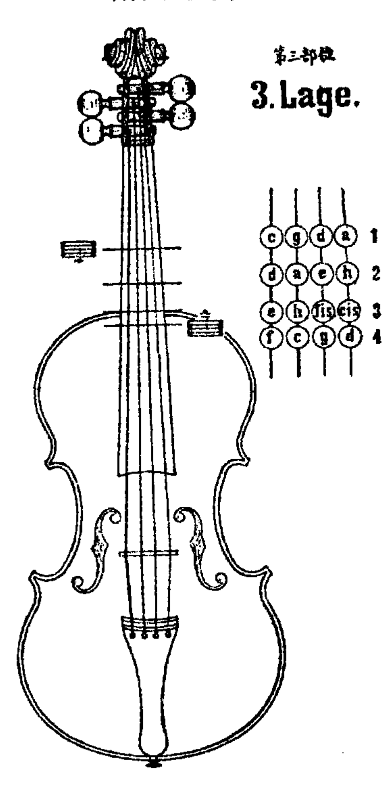


小提琴按音板之上，通常分为七个部位（Lage），其中以第一个及第三个为最重要。兹并列如下，图中 1、2、3、4 四字，系代表四根手指（大指不在内）的符号。

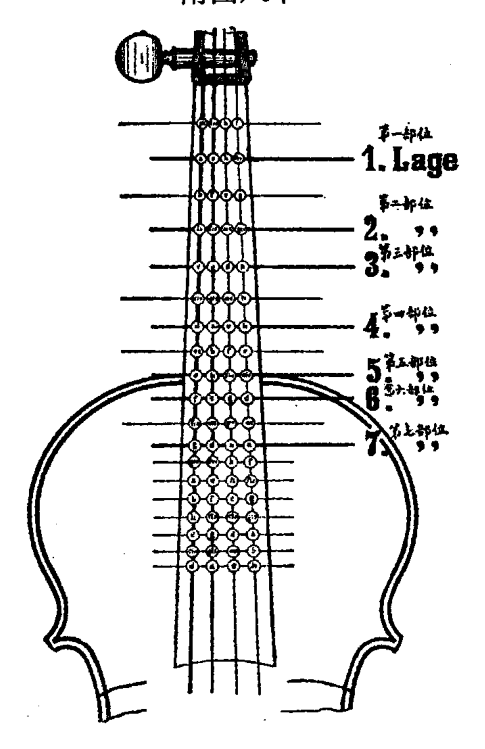
附图七十八



附图七十九



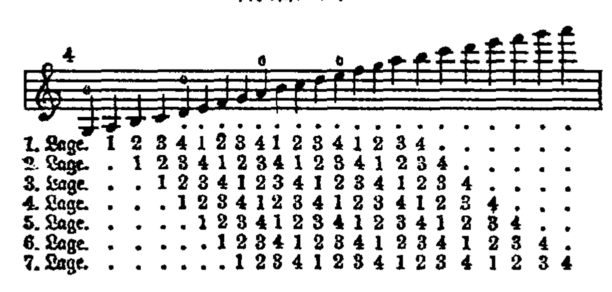
附图八十



假如只奏一点诗歌音乐或浅近著作，上述两种部位即已足用。但是若要拉奏各种长篇名著（如歌剧场中或音乐会中），那么便非将七个部位皆学会不可（有时甚至于到第十一个部位）。兹再将七个部位音节次序，录之如下（中 1、2、3、4、5、6、7 等字，皆指部位而言）。

下列谱中 1、2、3、4、1、2、3、4 等等系表明所用之指。

（附谱六十二）



由此看来，小提琴虽只有四弦，每弦虽只有一音，但是因为我们用手按弦之故，遂能得出如许之多的音节（其他各种提琴亦然）。

2. 中提琴（附图五十四）。德名 Bratsche，意名 Viola，法名 Alto，英名 Viola。其形与上述小提琴相同，惟面积较大。其上被有四弦，为 c、g、d^1、a^1 四音，计最低之音为 C，最高之音为 d^3。持与小提琴相较，计低五个音。列为谱表，有如下式：

（附谱六十三）中提琴四弦之音



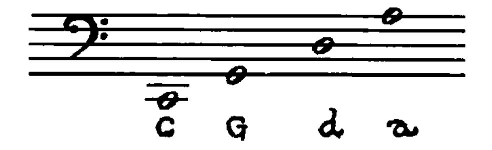
（附谱六十四）中提琴音域



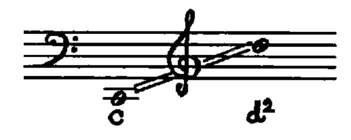
演奏之法与小提琴同。

3. 大提琴（附图五十三）。德意皆名 Violoncello，或 Cello，法名 Violoncelle，英名 Tenor。其形与中提琴相同，惟面积较大。其上被有四弦，为 C、G、d、a 四音，计最低之音为 C，最高之音为 d^2（系就通常而论，此外间有较高者）。持与中提琴相较，计低八个音，列为谱表，其式如下：

（附谱六十五）大提琴四弦之音
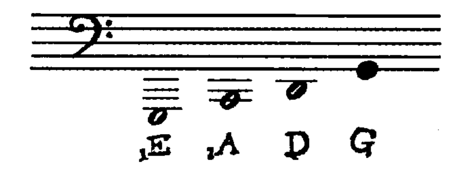


（附谱六十六）大提琴音域



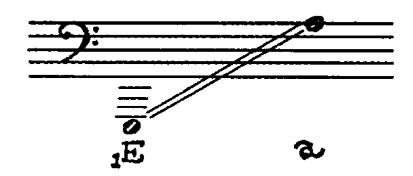
演奏之法，系由奏者先将大提琴立在膝前地上（奏者系坐着），然后再用左手按弦以定音，右手执弓以拉之。

4. 低音提琴（附图五十五）。德名 Kontrabass，意名 Contrabasso，法名 Contre-basse，英名 Double Bass。其形与大提琴相同，惟面积较大，其上被有四弦，为$_1$E、$_1$A、D、G 四音。计最低之音为$_1$E，最高之音为 a。持与大提琴相较，计低六个音。列为谱表，其式如下：

（附谱六十七）低音提琴四弦之音
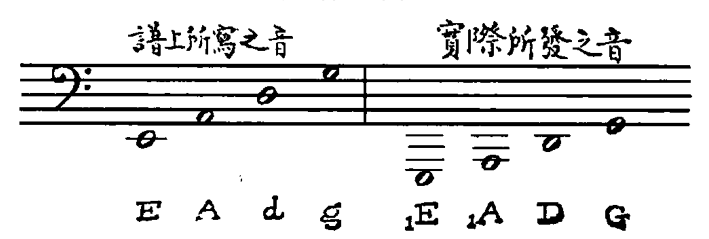


（附谱六十八）低音提琴音域



演奏之法与大提琴相同，惟高大过之（其琴身直比奏者之头为高）。

又低音提琴之音，因为太低的原故，每次写谱，多在五线之下，添了许多小线，甚感不便。所以写谱的人，都把他抬高一个音级去写，换言之谱上所写之音，常较实际所发之音高一个音级（即高八个音）。
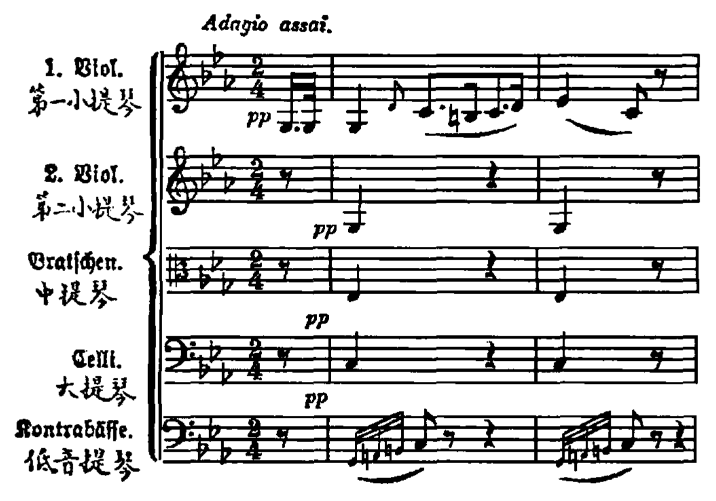
（附谱六十九）



照上面看来，小提琴为各种提琴中发音最高之乐器，低音提琴则为各种提琴中发音最低之乐器，在“管弦乐队”中常将此四项提琴，分为五组：一曰第一小提琴组，二曰第二小提琴组（两组乐器全同，所奏之音相异，故分为第一第二以别之），三曰中提琴组，四曰大提琴组，五曰低音提琴组。总计约有四五十人之多（其中以第一小提琴，第二小提琴，所占人数最多，约二十余人），为管弦乐队之中心。兹选录管弦乐队中关于提琴一部之乐谱一段如下（按此谱系白堤火粉著作）：
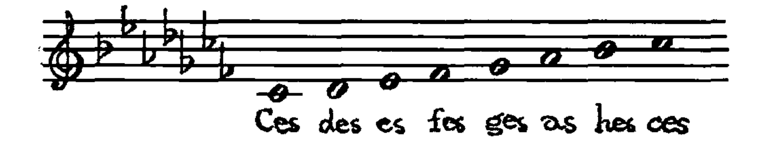


（附谱七十）



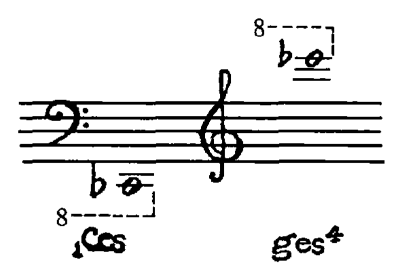
（乙）弹的丝弦乐器

1. 竖琴（附图五十六）。德名 Harfe，意名 Arpa，法名 Harpe，英名 Harp。其上共有四十六弦，每弦一音，其定音次序，合于 Ces 阳调，不是十二个“半音次序”（Nicht chromatisch）。换言之，只有 Ces、des、es、fes、ges、as、hes、Ces 八音是也。其最低之音为$_1$Ces，最高之音为 ges^4。列为谱表，则如下：

（附谱七十一）竖琴各弦定音次序
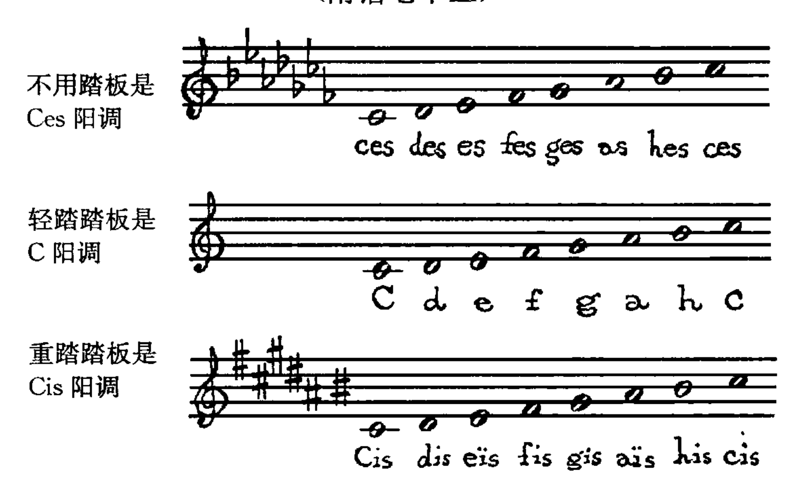


（附谱七十二）竖琴音域



竖琴之下置有七个升音踏板（Pedal），我们若将升音踏板一踏能将琴上各弦，同时各升半音或一音（轻踏则升半音，重踏则升一音）。其式如下：

（附谱七十三）



换言之最初轻踏一下，遂将原来之 Ces 升高半音，成为 C；其次再将踏板重踏一下，又将 C 升高“半音”成为 Cis。

该琴踏板既有七个，故其他各音，亦皆可以照此办法去升，不过每次升音，系将各弦之音同时升高，不能任意独将某弦升高。因此之故，该琴欲如我们钢琴（或大小风琴）那种十二个“半音”相次排立，简直是一种不可能的事。
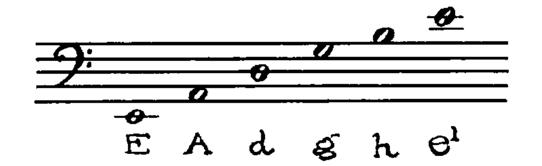
因为要补这种缺陷，所以又有“半音阶竖琴”（Chromatische Harfe）之发明（参看附图五十七），不过此种竖琴现在欧洲乐队中仍少采用。

演奏之法，系由奏者将该琴竖立于胸前地上，然后再用左右两手置于琴之左右两侧以弹之。

2. 洋琵琶（附图五十八及五十九）。德名 Laute，意名 Linto，法名 Luth，英名 Lute。为近年最为流行之家用乐器。琵琶一物，在欧洲十五世纪至十七世纪之际，本曾盛行一时，惟后来钢琴渐兴，遂夺其席而有之，故德国关于研究近代乐器的各种著作，多已不列此项乐器。惟最近数年以来，琵琶一物，又大有卷土重来之势，故此篇特为搜入。

欧洲最近所用之琵琶其形式与吾国琵琶略似，其上被有六弦，为 E、A、d、g、h、e^1 六音。列为谱式则如下：
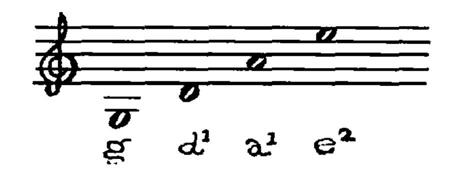
（附谱七十四）洋琵琶六弦之音



演奏之法系由奏者抱在胸前腕上，左手按弦以定音（惟定音板上有木片若干，隆然高起，立于弦下，以作该音记号，此则与提琴不同的地方。提琴定音板上毫无任何记号，须奏者自己去找），右手弹弦以发音。

3. 高音琵琶（附图六十及六十一）。德名 Mandoline，意名 Mandolino，法名 Mandoline，英名 Mandolin。为俄罗斯、塞尔维亚等国最流行之乐器（欧洲方面常有一种俄国乐队，其中所用乐器，即以高音琵琶为主，有数十人奏之）。此外欧洲各国家庭之中，置此乐器者亦复不少，其形式与洋琵琶略似，惟面积较小。上有八弦，为 g、d^1、a^1、e^2 四音（每二弦同定一音），与小提琴四弦之音相同。
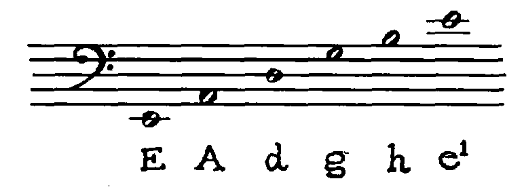
（附谱七十五）高音琵琶八弦之音



演奏之法与洋琵琶相同。

4. 低音琵琶（附图六十二及六十三）。德名 Gitarre，意名 Guitarra，法名 Guitare，英名 Guitar。其形式与洋琵琶略似（惟洋琵琶之琴背系高拱如梨形低音琵琶之琴背则系一平如水），其上被有六弦，为 E、A、d、g、h、e^1 六音，亦与洋琵琶相同。通常欧人以高音琵琶弹“主调”（Melodie），低音琵琶弹“谐和”（Harmonie），我们每于街头村内，常见德国青年男女歌唱游戏，往往高音琵琶之旁辄有低音琵琶相随如姊妹行然。

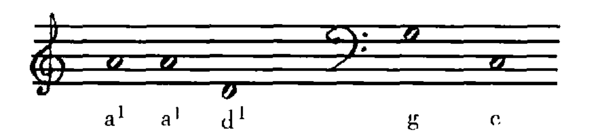
（附谱七十六）低音琵琶六弦之音



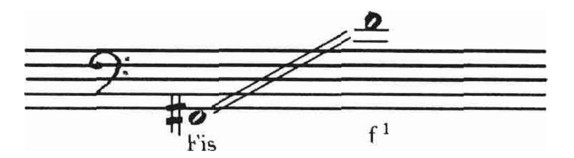
演奏之法与洋琵琶同。

5. 卧琴（附图六十四及六十五）。德名 Zither。为家庭娱乐之乐器，其组织介于洋琵琶与竖琴之间。其上左方置有五弦，为 a^1、a^1、d^1、g、c 五音，可以随意按之，以定其音，有如琵琶。此外尚有三十六弦（或四十二弦），则系每弦只有一音，又有如竖琴（其定音之法，则系用四阶五阶定音制，轮流换用其最低之音为 Fis，最高之音为 f^1）。

（附谱七十七）卧琴五弦之音



（附谱七十八）其余各弦之音域



演奏之法，系由奏者将该琴平卧于桌上，然后再用左手弹五弦，右手弹其余各弦。

以上所述五种弹丝弦乐器之中，只竖琴一种于剧场乐队中常常用之，其他四种则多用之于家庭之中。所有此项弹的丝弦乐器之共同缺点，即在一弹之后，其音遂渐渐由强而弱，以至于无，远不如拉的丝弦乐器，其音既可以由弱转强，由强转弱，又可以于某种期间之内，保持同一强度，此所以提琴一类独占优胜，而琵琶一类则退居下风也。

（V）**键盘乐器**

概论　所谓键盘乐器，即是该琴之上，置有键盘一个（或数个），我们一按盘上键子，便能发音。

键盘上之键子虽多，但是我们可以把他分成若干组（换言之，即若干音级〔Oktave〕。最大钢琴有七个音级，小风琴则有五个音级）。每组之中，只有十二个“半音”（用七个白键、五个黑键代表），其次序如下：C^1、Cis^1（或 des^1）、d^1、dis^1（或 es^1）、e^1、f^1、fis^1（或 ges^1）、gis^1（或 as^1）、a^1、ais^1（或 b^1）、h^1。共计十二个音节，通常称为一个“音级”。

键盘之上，是把几个音级（由低而高）依次排列一处，故键子虽多，而实际上只有十二个音节，不过彼此高低不同罢了。

附图八十一（键盘）

cis des　dis es　fis ges　gis as　ais b　cis¹ des¹　dis¹ es¹　fis¹ ges¹　gis¹ as¹　ais¹ b¹　cis² des²　dis² es²　fis² ges²

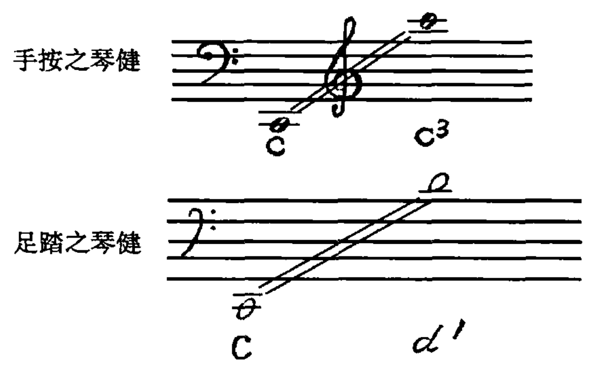
g　a　h　c¹　d¹　e¹　f¹　g¹　a¹　h¹　c²　d²　e²　f²

一個音級（其音較低）　一個音級（其音較高）　一個音級（其音更較高）

（甲）用风力发音者

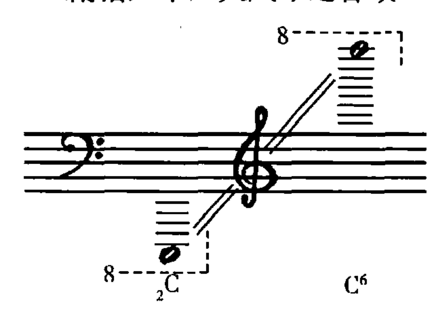
1. 大风琴（附图六十六）。德名 Orgel，意名 Organo，法名 Orgue，英名 Organ。为键盘乐器中之最大者。其最大者上面有手按键盘五层，下面有足踏键盘两层。其音域范围如下：

(附谱七十九）大风琴上各种键盘之音域



我们若再利用琴上所置升音或降音机关，则最低之音可以低至$_2C$，最高之音可以高至C^6，其式如下：

(附谱八十）大风琴之音域



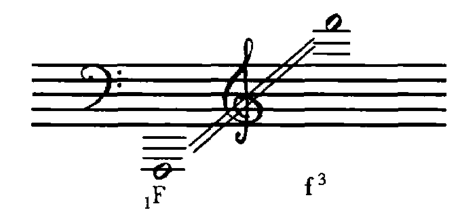
乐器内外，置有大批管子（Pfeifen)。其中分无簧与有簧两种：前者本书称为笛管，用以状笛子一类声音；后者本书称为弹簧，用以状喇叭一类声音。故我们可以说：一架大风琴，乃是无数吹奏乐器的结合体，老实说来，简直是一个小小吹奏乐队。

我们每于耶稣教堂或音乐会所之中，常见大风琴之管子相次排立，其伟大庄严之状，好像一座牌坊。

从前此种大风琴之风，系用人力鼓之，现在则用电力鼓之。演奏之法，与演奏小风琴（Harmonium）同，惟两足在下亦须按踏琴键，此则与小风琴不同之点也（小风琴则只踏风板，无所谓足踏琴键)。

2. 小风琴（附图六十七及六十八)。德名 Harmonium，吾国学校中多采用之，大小不等。其通行者共有五个音级（Oktave)，其音域范围如下：

(附谱八十一）小风琴之音域范围

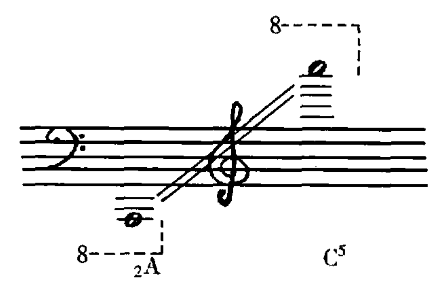


演奏之法，系以足踏风板生风，手按琴键发音。惟发音之法有二，一为将气压入，推动弹簧，一为将气吸入，引动弹簧。前者德国方面多用之，后者美国方面多用之。

（乙）用锤击钢丝者

1. 钢琴（附图六十九及七十）。德名 Klavier，意名 Pianoforte，法名 Piano，英名 Piano，系键盘乐器中之流行最广者。分大（德名 Flügel，意名 Pianoforteaecda，法名 Piano à Queue，英名 Grand Piano）、小（德名 Pianino，意名 Pianino，法名 Piano droit，英名 Upright Piano）两种。前者的钢丝是平铺的，后者的钢丝是垂直的，其音域范围如下：

（附谱八十二）钢琴之音域范围

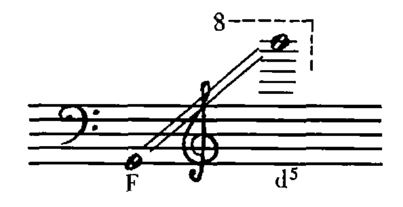


演奏之法，与小风琴同，惟无须足踏风板。

（丙）用锤击钢片者

1. 采乃斯塔（Celeta，附图七十二）。其外部构造与钢琴相同，惟其中组织，不是钢丝而是钢片。所发声音与竖琴（Harfe）、钟乐（Glockenspiel）相似。其音域范围如下：

（附谱八十三）采乃斯塔之音域范围



演奏之法与钢琴相同。

以上四种键盘乐器，大风琴多用之于教堂，小风琴及钢琴多用之于家庭（惟钢琴流行较广），采乃斯塔则间或用之于乐队（如近代德国歌剧作家史特老司〔R. Strauss〕即常采用之）。

键盘乐器有一共同缺点，便是“音节不纯”（unrein），我们知道，各种键盘乐器，皆系十二个“半音”所组织（每一个音级之中，只有七个白键、五个黑键以代表十二个“半音”）。但是我们的乐音，却不止十二个，因此之故制造此种乐器者只好在这十二个键子上，把他平均起来，其结果遂造成不纯的毛病。譬如从第一音到第五音，其间音程

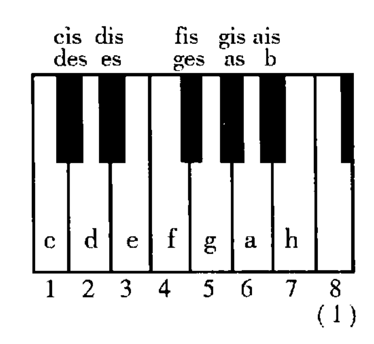
相隔太小，反之，从第五音到第八音，其间音程相隔又太大。从第一音到第三音（指长三阶而言），其间音程相隔太大，反之，从第三音到第八音（指短六阶而言），其间音程相隔又太小。从第一音到第三音（指短三阶而言），其间音程相隔太小，反之，从第三音到第八音（指长六阶而言），其间音程相隔又太大。

其最大原因，即是由于做定了十二个呆呆板板的键子，使我们没有活动的余地，远不如我们演奏提琴，手指上下，可以伸缩自由办到较纯的地位。譬如 eis、des 两音，在键盘乐器上，只有一个黑键代表，而在提琴上，则我们奏 cis 时，所按之处比 C 高一点，反之若奏 des 时，所按之处比 d 低一点。但是 cis 与 des，所按之处，终是有一点区别。换言之，终是两个不同的音节。若在键盘乐器上，则不管你 cis 也罢，des 也罢，只有一个黑键给你利用。

从前有一位日本音乐学者，名叫 Tanaka 的，在柏林研究音乐，曾作了一篇博士论文，叫做《纯音之研究》（Studien im Gebiete der reinen Stimmung），把音之细别，说得很详。依照他的主张曾做了一架小风琴（Harmonium），德人称为 Enharmonium，果然比我们现在钢琴风琴的音节，格外纯粹。但是这种风琴，因为从中添了许多键子之故不便演奏所以至今仍是无人过问，只成为历史上的一种陈迹。

最近两月以来，柏林有一家音乐店，又造了一种钢琴，每一个音级之中，不是十二个“半音”所组成（如我们现在所用），而系二十四个“四分之一的音”所组成（参看附图七十一）。其构造原理，系将甲乙两架大钢琴，合并为一。甲架之音与我们通常所用一样，乙架之音则比我们通常所用的，一律高“四分之一的音”。然后再将两架钢琴的键盘，融成一个。于是原来键盘上每个音级（十二个键子）之中，平空又插入十二个键子。总计起来，每个音级之中便有二十四个键子，演奏起来亦感不便。而且其中音节仍是平均起来的，换言之，仍是不纯。我们知道欧洲近代音乐界中，有所谓印象主义派者，喜用短小音阶，或者此项钢琴，可以供彼辈一用。

附图八十二（键盘乐器上之各音）



我们中国人，现在一谈到西洋音乐，便常联想到什么小风琴呀，什么钢琴呀，仿佛

是拾得宝贝一般。其实此种乐器，先天上带有极大的弱点！

下编　西洋乐器之应用

（一）西洋乐队之组织

西洋乐队组织分为“管弦乐队”（Volles Orchester）与“吹奏乐队”（Harmoniemusik）两种，前者为“剧场乐队”（Opernorchester）、“音乐会乐队”（Sinfoni orchester）所采用，后者为“军用乐队”、“露天乐队”所采用。兹述其组织如下。

（Ⅰ）管弦乐队。以拉的丝弦乐器（如提琴一类）为中心，此外再加上吹的弹的击的乐器以辅之。其中组织约如下列（表中有 * 符号者，系表明不必常有之乐器）。

（甲）拉的丝弦乐器

1. 第一小提琴
2. 第二小提琴
3. 中提琴
4. 大提琴
5. 低音提琴

（以上五项）共有四五十件

（乙）弹的丝弦乐器

1. 竖琴 *

（丙）木质吹奏乐器

1. 高音洋笛 *
2. 洋笛　二件
3. 洋锁喇　二件
4. 英国号角 *
5. 洋箫　二件
6. 低音洋箫 *
7. 低音大笛　二件
8. 最低音大笛 *

（丁）金质吹奏乐器

1. 洋号角　四件
2. 洋喇叭　二件
3. 伸缩喇叭　三件
4. 大洋号 *

（戊）敲击乐器

1. 定音鼓　一对
2. 不定音鼓 *
3. 三角乐器 *
4. 钵 *
5. 锣 *

（己）键盘乐器

1. 大风琴 *
2. 采乃斯塔 *

（Ⅱ）吹奏乐器①。以“吹奏乐器”为中心，此外再加上击的乐器以辅之，所有丝弦乐器一项，完全缺乏，常以木质吹奏乐器代之。其原因大约由于丝弦乐器不便于露天或游行演奏之故（因为丝弦乐器一沾雨水，即不能奏）。其中组织，约如下列。

（甲）木质吹奏乐器

1. 高音洋笛（Des）　二件
2. 洋锁喇　二件
3. 洋箫（As）　一件
4. 洋箫（Es）　二件
5. 洋箫（B）　九件
6. 次高音洋箫（Es）　二件
7. 低音大笛　二件
8. 最低音大笛　二件

（乙）细管金质吹奏乐器（Engmensurierte Blechinstrumente）

1. 洋喇叭（Es）　四件
2. 洋号角（Es）　四件
3. 伸缩喇叭（Tenor）　二件

① 器：原文如此。似应为“队”字之误。

4. 伸缩喇叭（Tenorhass）　二件

（丙）宽管金质吹奏乐器（Weitmensurierte Blechinstrumente）

1. 小洋号（Es）　一件
2. 高音中洋号（B）　二件
3. 次高音中洋号（Es）　二件
4. 次低音中洋号（B）　二件
5. 变低音大洋号（B）　一件
6. 低音大洋号（Es）
7. 最低音大洋号（B）　共三件

（丁）敲击乐器

1. 不定音鼓（大）
2. 不定音鼓（小）
3. 钵
4. 钢乐　若干

在欧洲各种乐队之中当以“管弦乐队”最为重要，因为其中系以“拉的丝弦乐器”为中心，而同时又设有其他吹的击的各种乐器，可谓无美不备。我们知道在欧洲近代各种乐器中，以“拉的丝弦乐器”最占势力，因为其他各种乐器之缺点（例如弹的丝弦乐器，其音一响即杀，吹的各种乐器又因人之气息限制，不能十分自由），皆可用“拉的丝弦乐器”以补之而且轻丽悦耳，所有乐中意旨皆能一一达出。故近代剧场，音乐会之中，莫不以“管弦乐队”为主。我们若一涉足其间，但见拉奏丝弦乐器（小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴）者，约有四五十人之多，占去全体乐队人数三分之二以上，可谓盛矣。

反之，“吹奏乐队”既以吹奏乐器为中心。而吹奏乐器又为种种天然所限制（其理由详见中编），不能将乐中旨意尽量达出。因此之故，欧洲各大音乐家之作品，大概多为“管弦乐队”而设，其中特为“吹奏乐队”而制者，为数寥寥。现在吹奏乐队所奏之谱，其中一大部分是将“管弦乐队”之谱，改头换面（譬如以多数洋箫代替原有提琴之类）。编制出来的，非庐山本来面目也。

“吹奏乐队”既以吹奏乐器为主，又多在露天之下举行，故其音浪以宏大高亮相尚，颇能显出一种威武壮丽的特色。但因此之故，却反使听众耳觉日趋粗劣，不能再行领略声韵精微飘飘欲仙之“管弦乐队”。我们知道欧洲十八世纪有一位大音乐家名叫摩擦耳提（Mozart）的（奥人），曾有一双与众不同的耳朵，在四五岁时便能听得出声音高低的细微差别。摩氏有小提琴一具，一日彼闻客奏乐既罢乃语客曰，我之乐器声音与君之

乐器相差约四分之一的音。又常在教堂之中听演长篇名乐，归而记之，不差毫厘。此种耳朵，真是人间罕有。据欧洲学者考察彼之耳朵组织，确与寻常人所有者不同。但是摩氏虽据有这双深解音乐的耳朵，而少时却最怕听人吹奏“伸缩喇叭”。他说：他的耳朵快要被他震破了。可见能领略精微音乐的人与那种大吹大擂的音乐颇不相容。而我们中国人，现在却无论婚丧宴会，都喜欢听听外国传来的“军乐”！

（二）各种重要乐器之用途

我们知道，近代欧洲音乐分“复音音乐”（同时各音皆为“主调”）、“主音音乐”（其中只有一音是“主调”，其余各音则皆系“副音”）两种。若系前者则所有队中各项乐器，皆系演奏“主调”，若系后者则队中只有一部分乐器演奏“主调”（Melodie），其他一部分则演奏“副音”（按即谐和〔Harmonie〕）。因而乐器之中，亦分为“主调乐器”与“谐和乐器”两种。大概乐器中之音节最高者，常为“主调乐器”；反之，音节较低者，则多为“谐和乐器”。其详细解说如下。

（Ⅰ）**丝弦乐器**

（甲）拉的丝弦乐器。以小提琴之音为最高，中提琴次之，大提琴又次之，以低音提琴之音为最低。故在乐谱之中小提琴常用以代表“主调”（Melodie），而其他三种提琴，则用以拉奏“谐和”（但中提琴与大提琴有时亦拉奏“主调”）。

至于音色，小提琴则近于光华明媚，其他三项提琴则近于沉重幽暗。若以四种提琴合奏则无论喜怒哀乐之情皆能一一曲达而出，此所以提琴一组在“管弦乐队”中极占重要。

（乙）弹的丝弦乐器。现在“管弦乐队中”，只采用“竖琴”一种，且仅于特别情形时始用之，如描写风声水音花气等等，亦常有一日之长。

至于各种琵琶卧琴，则仅供家庭娱乐之用，善弹之亦颇可听。惟持与提琴相较，则终觉其吐音发声，有如讷者，不能尽量将情表出。

（Ⅱ）**吹奏乐器**

（甲）木质吹奏乐器。以洋笛之音为最高，洋锁喇及洋箫次之，以低音大笛为最低。故在乐谱之中，洋笛、洋锁喇、洋箫三种，均宜于代表“主调”；而低音大笛则多用以吹奏“谐和”。

此项乐器，若用以描写山川风景，最为适宜。吾尤爱洋锁喇一种，以其音韵清真，有如在山泉水或空谷佳人之意也。

（乙）金质吹奏乐器。以洋喇叭之音为最高，洋号角次之，伸缩喇叭又次之，以大

洋号之音为最低。其中洋喇叭洋号角亦常用以代表“主调”，而伸缩喇叭大洋号，则多为吹奏谐和之用（伸缩喇叭有时亦用以代表主调）。本来金质吹奏乐器，最宜于军乐方面，其在“管弦乐队”中，则只有洋喇叭、洋号角、伸缩喇叭三种而已。至于洋号一类的乐器，则多未采用。惟管弦乐队中因常常缺乏低音金质吹奏乐器之故，不得已始以大洋号一种承乏。

欧洲近代“命题音乐”（Programmusik）大盛，如法人伯尔柳迟（Berlioz）、德人瓦庚来（Wagner）辈，皆极喜用金质吹奏乐器，遂使“管弦乐队”渐有“军乐化”之危险，识者常反对之。

总之，金质吹奏乐器，以威武庄严见长（惟洋号角之音较为柔和，堪作描写山川风景之用），用于鼓舞战兴最为适宜。而我们中国人却最喜雇用军乐，为送葬迎亲之用。

（Ⅲ）**敲击乐器**

以定音鼓为最重要，其作用在增重乐中主要之音，或重要节奏。至于其他敲击乐器，则只凑凑热闹而已。但有时乐中偶然加入一点“钟乐”或“三角乐器”，亦有一番特别风味，最能引起听众的兴趣。

（Ⅳ）**键盘乐器**

大风琴多用之于教堂，至于“管弦乐队”之中，虽亦备有此物，但以其音色与其他管弦不甚相适，故绝少应用。小风琴在欧人家庭之中亦间有设置者，但以其发音不能轻重如意，故亦有如饩羊，备而不用。其最为流行者，当推钢琴一种。因为我们演奏此乐之时，或轻或重，一如人意，所以他的名儿叫做 Pianoforte（译出来便是轻重之意）。但是他亦有一个特别缺点，即是声音一发之后，只有由强转弱的，断没有由弱转强或在某种期间保持一定强度的（此乃弹的丝弦乐器所有之共同缺点）。若就此点而论，又不如小风琴（因小风琴能使音由弱转强，或暂时保持同一强度）。至于“采乃斯塔”一乐，则在“管弦乐队”之中，不过偶然一用而已。

但是键盘乐器亦有一个共同优点，即是“主调”与“谐和”，能由一人同时演奏。我们若研究“歌剧”或“生风里”等项乐谱，断不能常常在家中自置一个四五十人的“管弦乐队”，供我们随时利用。所以研究音乐的人，或制谱的人，只好将原谱之上的“主调”与“谐和”，择要挑选出来，先在钢琴之上试奏（其他乐器如提琴、洋笛、洋喇叭之类，则“主调”与谐和，不能同时合奏）。

至于学校之中，全班合唱，自以钢琴或小风琴为佳（因其声音较大且能同时演奏谐和）。至若教授学生歌唱，则以小提琴为佳（因学生对于“主调”之音节转折，易于辨认，故德国小学校中多采用小提琴）。

附　录

（一）小提琴之构造

照上面讲来，在近代欧洲乐器之中实为小提琴称霸时代，无论管弦乐队、小学唱歌、家庭娱乐，皆以小提琴为主要乐器。即在吾东方人耳中，亦觉得小提琴之音，特较他项西洋乐器之音为美。而且此种乐器构造既极简单，价钱亦复不多，携带又非常便利。远不如钢琴、小风琴等器之复杂昂贵笨重。可惜我们现在中国制造小风琴的尚没有专厂，而制造小提琴的，竟不多闻。故著者于本书之末，特作斯篇，以示提倡。

小提琴之构造，大概分为下列数部。

1. 底板。系用枫木（Ahorn）制成，其材料以坚实为上。

2. 面板。系用松柏（Fichte）之类制成，其材料以轻柔为上。

3. 侧面。系用枫木制成。

4. 颈部。亦用枫木制成。

5. 按音板。系用乌木（Ebenholz）或梨木制成，其材料以坚硬为上。

6. 击弦机四根。亦用乌木制成。

7. 击弦板及其柱。亦用乌木制成。

8. 木桥。系用枫木制成。

9. 引音柱及衬板木。均用松柏木料制成。柱在木桥之下底板面板之间，板在面板内部之上。

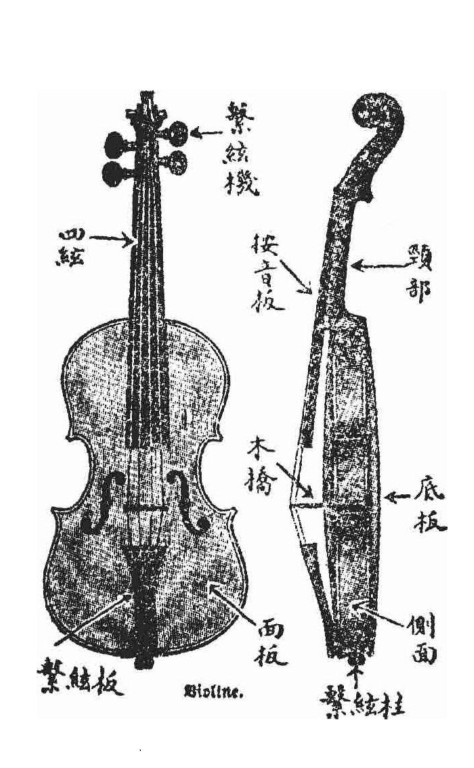
10. 弓。系用乌木及 Pernambukholz 两种木料制成。

11. 弓之弦。系用马尾制成。

12. 琴之四弦。（甲）G 弦，内部系小羊之肠制成，外部绕以银丝。（乙）D、A、E 三弦系小羊之肠制成，但 E 弦因其太细容易断碎之故，所以在家练习，多用钢丝代之。

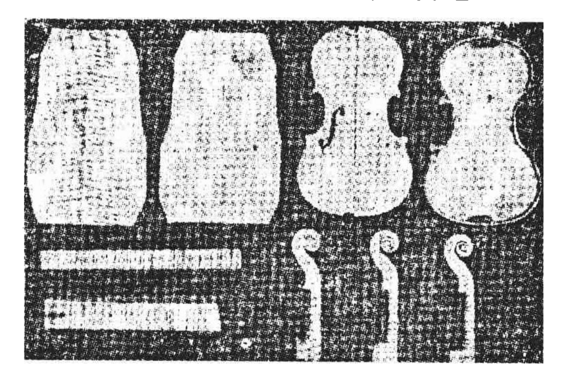
13. 附件。擦弦的松香，衬琴的小枕，承领的乌木，盛琴的小箱。

（附图八十三）小提琴之正侧两面

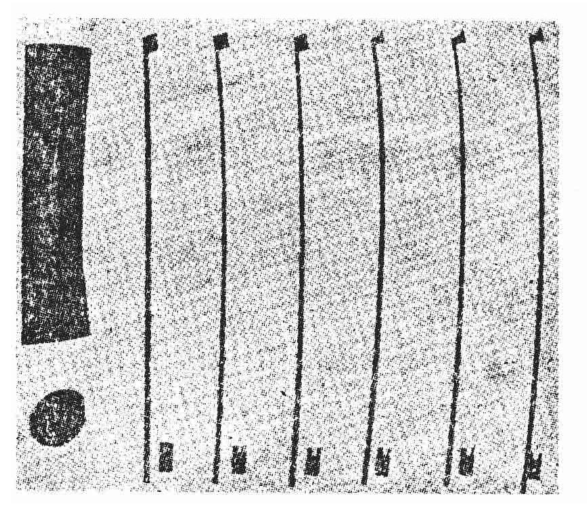


（附图八十四）弓弦之一部（即手握之处）

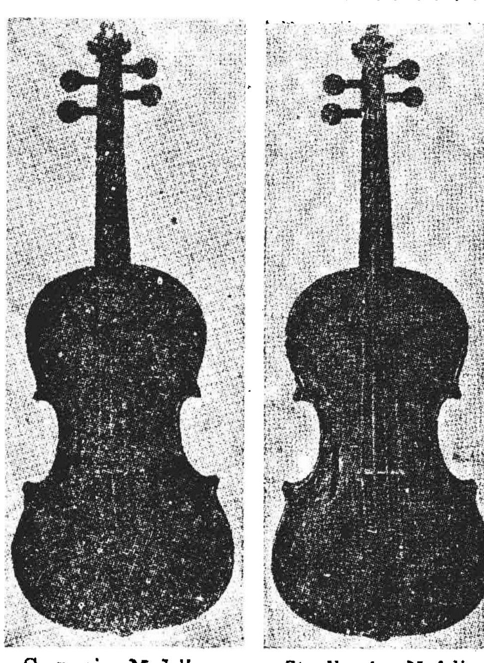
（附图八十五）琴身之构造



（附图八十六）弓弦之构造

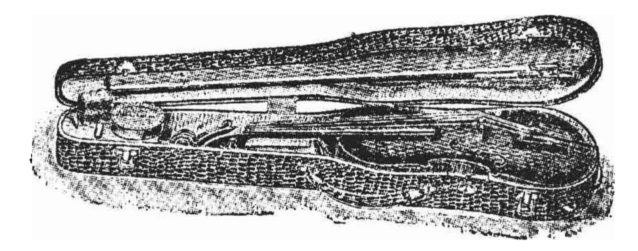


（附图八十七）两种著名意大利式小提琴的标本



Guarnerius-Modell　　Stradivarius-Modell

（附图八十八）琴箱



（附图八十八）松香



西洋制谱学提要[①]

目　次

① 《西洋制谱学提要》于1929年7月由中华书局（上海）首版，本《文集》选用之版本为中华书局1949年7月之再版。

（二）直线的主调

1. 水平线

2. 斜直线

（三）曲线的主调

1. 微波线

2. 大波线

（四）主调的弹性

（五）谐和的主调

（六）局外音与主调

（七）堆砌与稀松

（八）节奏与主调

（九）起首与结尾

第叁编　谐和学

（一）谐和之定义

（二）协音与不协音

（三）四音相配

（四）换位法

（五）五十八种谐和

1. 三音谐和十二种

2. 四音谐和二十八种

3. 五音谐和十种

4. 各种谐和之补遗八种

（六）局外音

1. 过路音

2. 换肩音

3. 预鸣音

4. 延余音

5. 低长音

6. 高长音

7. 长前击

8. 跳越音

（七）解散

1. 局外音之解散
2. 不协音谐和之解散

（八）结尾

1. 总结尾
2. 半结尾
3. 伪结尾
4. 佛里格结尾

（九）转调

（十）转调之方法

1. 正式转调法
2. 升音降音转调法
3. 最短七阶谐和转调法

（十一）一点规则

1. 何音宜复
2. 何音宜去
3. 何音既不宜复又不宜去
4. 何音不可重复
5. 可跳与不宜多跳
6. 禁止八阶平行或五阶平行
7. 禁止变音斜立

（十二）一篇乐谱的解析

第肆编　篇法学

（一）篇法基本形式

（二）句法

1. 单句
2. 复句

（三）篇法

1. 一句谱及其变化谱
2. 二句谱及其变化谱
3. 三句谱及其变化谱
4. 三段谱
5. 循环谱

附录

自 序

此书只算是研究西洋音乐作品的一把钥匙。如欲直接自行制谱，则还须多读西洋作品，得心应手而后可。譬之研究诗学的人，只看了一点诗学入门，懂得一些平平仄仄，还是不能冒昧动笔，必须先行熟读若干名作，以润诗肠而后可。

本书内容系包括三大部分：（一）主调学，（二）谐和学，（三）篇法学。此种著作，在国内出版界中，据我所见的，只有商务书馆所出之《和声学》一种。然“和声学”在吾书中，仅占全书一部分（按，即“谐和学”），且编制论断之法，亦复不尽相同。至于“主调学”及“篇法学”两种，则在国内，似尚未有。

近代西洋制谱学与吾国制谱学，有一根本相异之点，即西洋重“谐和学”，而中国则重“主调学”是也。西洋古代，亦重主调学（如古代希腊及中古欧陆），盖因其时谐和之学尚未发明，音乐结构，变化甚少，故不能不在主调种类方面设法增多，以新耳目。所以在古代希腊则有七种“七音调”，在中古欧陆则有十二种“七音调”。降至十六世纪，谐和之学大昌，虽属同一主调，而以谐和方法不同之故，能生出无数变化出来。于是向之专重“主调学”者，至是一变而为偏重“谐和学”，所有前此流行之“七音调”种类大为减少。直至近日，只余“阳调”（日人译为“长音阶”）、“阴调”（日人译为“短音阶”）两种。而且他们以为“主调”之构造良否，纯视作者天才如何，非关学力深浅，所以用不着去讲求。反之，“谐和学”之运用，则纯系学力，所以非研究不可。因此之故，欧洲近代出版界中，关于“谐和学”之书，可谓汗牛充栋；而讨论“主调学”

之书，则已成凤毛麟角。

至于吾国则不然。谐和之学，虽自古已有，然极不发达。故制谱者为力求变化较多起见，亦专在“主调”种类方面，设法增多，以新耳目。譬如“五音调”则有五种（一，宫调。二，商调。三，角调。四，徵调。五，羽调），“七音调”则有七种（一，宫调。二，商调。三，角调。四，变徵调。五，徵调。六，羽调。七，变宫调）。因而吾国古代研究音乐之书，亦多在“主调学”方面致力，而对于“谐和学”一事，则常付阙如，适与西洋近代相反。

现在则如何？时运渐转，趋势一变。两三百年来，专讲“谐和学”之西洋音乐界，最近亦有人登高大呼“主调，非专由天才，实亦关乎学力”之语。欲将“主调”一学，重整旗鼓。反之，自古以来，专讲“主调学”之中国，年来亦有人提倡研究谐和之学。此真可谓为各补其短，各取所需。是亦世界音乐前途之一良好现象也。

虽然，西洋制谱之学，其中亦与吾国常有相契之处。兹略举数例如下。

（一）主调学。西洋“阳调”既等于吾国“徵”调（七音调），西洋“阴调”又等于吾国“角调”（七音调）。因而东西主调组织，常有彼此相同之处，自不待论。至于吾国历来流行之“五音调”，虽与西洋“主调”构造微有不同，然不同之中，亦仍有其相同之点，换言之，不过大同小异而已。譬如我们应用西洋 C 阳调 c 、d、e、f、g、a、h（c^1）七个音去构造调子，则其中两音相距（按，即由前一个音到后一个音的距离）大小不等。类而别之，共有十二（系就十二平均律而论），其式如下（表中符号：“$\frac{1}{2}$”系表示“半音”，即中国所谓“一律”。“1”系表示一个“整音”，即中国所谓“二律”。“2”系表示两个“整音”，即中国所谓“四律”，下类推）：

（子）　$\frac{1}{2}$　（如 e——f）

（丑）　1　（如 c——d）

（寅）　$1\frac{1}{2}$　（如 e——g）

（卯）　2　（如 c——e）

（辰）　$2\frac{1}{2}$　（如 c——f）

（巳）　3　（如 f——h）

（午）　$3\frac{1}{2}$　（如 c——g）

（未）　4　（如 e——c）



（申）	$4\frac{1}{2}$	（如 c——a）
（酉）	5	（如 d——c）
（戌）	$5\frac{1}{2}$	（如 c——h）
（亥）	6	（如 c——c′）

再考我国流行之“五音调”，则其中前后两音之距离，共计只有九种。其式如下：

（子）	$\frac{1}{2}$	（无）
（丑）	1	（如宫——商）
（寅）	$1\frac{1}{2}$	（如角——徵）
（卯）	2	（如宫——角）
（辰）	$2\frac{1}{2}$	（如商——徵）
（巳）	3	（无）
（午）	$3\frac{1}{2}$	（如宫——徵）
（未）	4	（如角——宫）
（申）	$4\frac{1}{2}$	（如宫——羽）
（酉）	5	（如商——宫）
（戌）	$5\frac{1}{2}$	（无）
（亥）	6	（如宫——宫′）

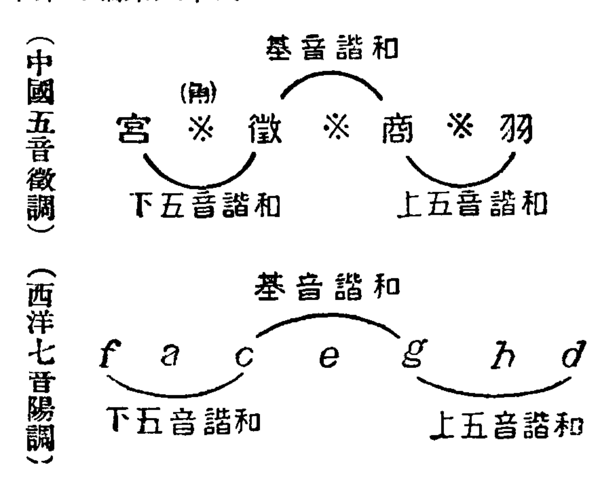
照上列两表看来，西洋“主调”之构造，其前后两音相隔的远近，可以分为十二种（超过一个音级〔Oktave〕者不算）。而中国“主调”之构造，则其前后两音相隔的远近，至多只有九种。与彼相形，固不免贫乏，然就两表大体而论，其中同者有九（如丑、寅、卯、辰、午、未、申、酉、亥），而异者只三（如子、巳、戌），亦可谓之大同小异矣。且此三者之中，亦只（子）半音一项音程，彼此迥异而已，至于（巳）（戌）两项音程，中国方面虽无此物，而西洋作者亦复不甚喜用也（以上专就“五音调”而言。若再加上变徵，变宫两音，则子，巳，戌三项。吾国调中固早已具有。兹但就最流行之“五音调”立论，故所言如此，读者幸勿误会）。

上面所述，系专就调中前后两音距离远近观察。至于调中起首一音，则无论西洋与中国皆喜用本调“基音”（Grundton）或“第五音”（Quinte）；而结尾一音，又无论西

洋与中国，皆常用“基音”。此亦为中西音乐一辙之证也。

（二）谐和学。吾上文曾言，中国本有谐和之学，然极不发达。就吾所见吾国古代合奏乐谱，其中所用谐和，实以“五阶”（Quinte）、“四阶”（Quarte）、“八阶”（Oktave）为主脑，此外亦间有采用“二阶”（Sekund）者。前三者（五阶、四阶、八阶）为“协音”（Konsonanz），后者（二阶）为“不协音”（Dissonanz）。较之近代西洋谐和种类诚不免众寡悬殊之感。然持与古代希腊相比，则又适足以自豪。因古代希腊，只知八阶谐和一种，而其他五阶、四阶、二阶等等，则未尝用也。且吾国古代音乐作品中，至今犹未加以整理者尚有许多，安知其中不有其它谐和可作吾辈参考者乎？在古代乐谱中，尤以笙谱一项关系谐和之学甚巨，深望读者诸君随时留心求之。

又西洋音乐，一调之中，常有三个主要谐和：一曰“基音谐和”（Tonika，如 c 阳调中之 c e g），二曰“上五音谐和”（Dominante，如 c 阳调中之 g h d），三曰“下五音谐和”（Subdominante，如 c 阳调中之 f a c ），为全调中心。其在吾国调子中，如徵调（五音调）之类，亦复具有上述三种主要谐和，不过缺乏一个“第三音”（Terz）而已。其式如下（请参看本书第三编第八节）：



从此看来，中国“谐和学”虽不发达，但不是“没有”，更不是“没有具有此种资格”。只是为学之士，不愿深求，乃致落伍，良可叹也。昔李安溪记顾亭林之言曰：“吾于经史，略能记诵，都是零碎工夫。至律、历、礼、乐，整片稽考，便不耐心。”亭林贤者，尚说此种“懒话”，其余俗儒，更可知矣。坐是之故，吾国音乐乃大落他人之后。吾侪今日于兹“中国古代文化复兴”之际，不将此责双肩负起，更让谁人去负？吾甚愿同志，将“便不耐心”四字，悬为大戒，则无论求学作事，终必有所成就也。

（三）篇法学。吾国乐谱篇法结构，有始终自为一章者（如古代诗谱之类），则有类于西洋“一句谱”、“二句谱”、“三句谱”等等。有一篇之中包含数段者（如琴谱《渔樵问答》一篇，共有十段。昆曲谱，则每篇之中，常包含曲牌若干段），则又有类于西洋

“三段谱”、“舒怡塔”（Suite）等等。此皆中西篇法相似之处也。惟西洋人极爱“转调”，而中国人则不甚喜此，是又不可不知者也。
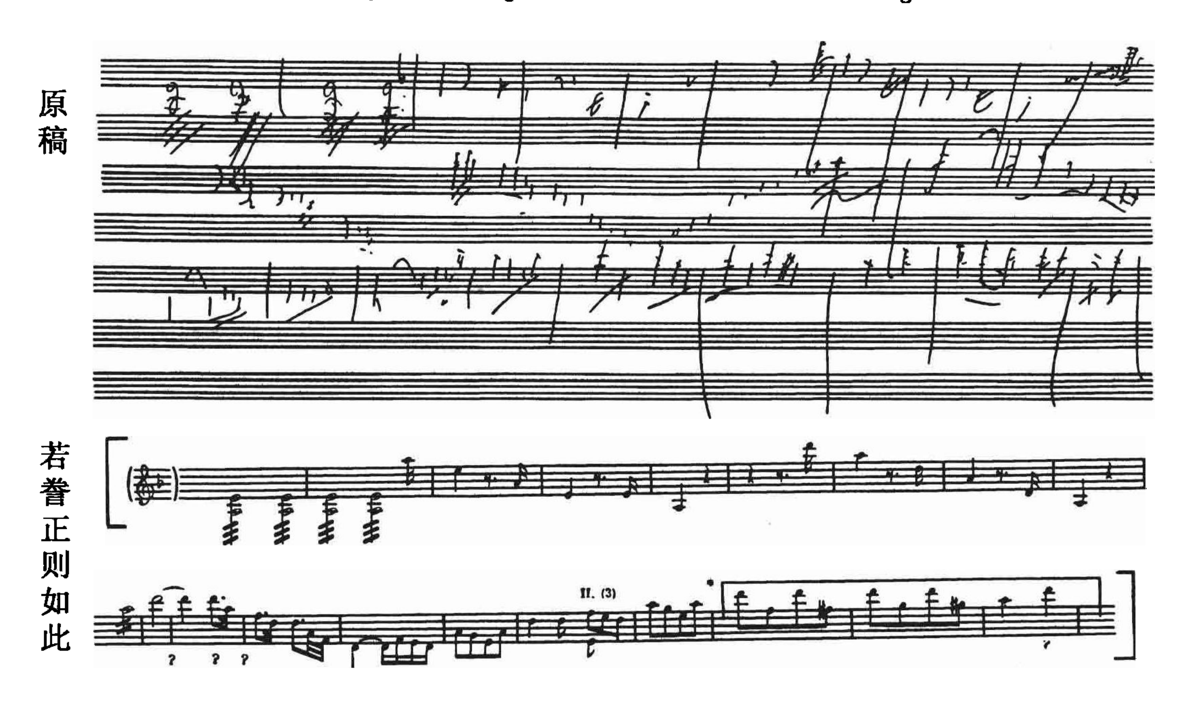
要之，中西制谱学，相异之点固多，而相同之点亦复不少。吾甚望读吾书者，能用这把钥匙——《西洋制谱学提要》——将西洋音乐作品之门打开，而同时更能以之启发中国尚待开采的音乐宝藏！

中华民国十四年三月十九日王光祈序于柏林南郊之 Steglitz，Adolfstr. nc. 12.

白堤火粉之草稿一片(第九生风里)

Beethoven 9. Sinfonie.

Facsimile nach dem Originalmanuskript im Besitz des Herrn Professor Siegfried Ochs in Berlin.

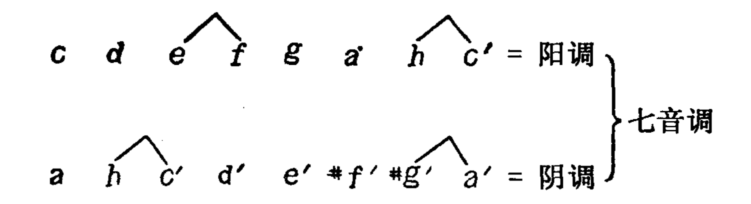


第壹编　西洋制谱学概论

我们研究制谱学的范围，本可以分作两种。（一）从作品的精神方面去观察，可以称之为“乐风”（Stil）。（二）从作品的形式方面去观察，可以称之为“乐式”（Form）。兹请分述如下。

（一）乐风。即是一代作品所共同趋尚的风格。此种风格之开端，最初或只二三豪杰，标新立异，偶一为之；及其后也，群相揣摩，遂成为一时风气。譬如吾国文学，唐诗则偏重声律，宋诗则多尚气骨，是皆为当时风尚使然。其在西洋音乐界中，则大约可分三类：（甲）“整音派”（Diatoniker）与“半音派”（Chromatiker）；（乙）“协音派”（Konsonanz）与“不协音派”（Dissonanz）；（丙）“古典派”（Klassiker）与“罗曼派”（Romantiker）。兹将其内容略为介绍如次。

（甲）“整音派”与“半音派”。就主调（Melodie）方面言，我们知道，近代西洋所用系两大主调：一曰阳调（Dur），二曰阴调（Moll）。皆系五个“整音”，两个“半音”所组成，学者称为 Diatonische Tonleiter。其式如下（表中符号∧系表示“半音”）。



若在上述“七音调”中（按，c′音不算），再加上五个半音进去，则成为十二个“半音”，互相联贯，学者称为 Chromatische Tonleiter。其式如下（表中有※符号者，即系新加之五音）。

c #c d #d e f #f g #g a #a h c′= 十二半音调
※ ※ ※ ※ ※

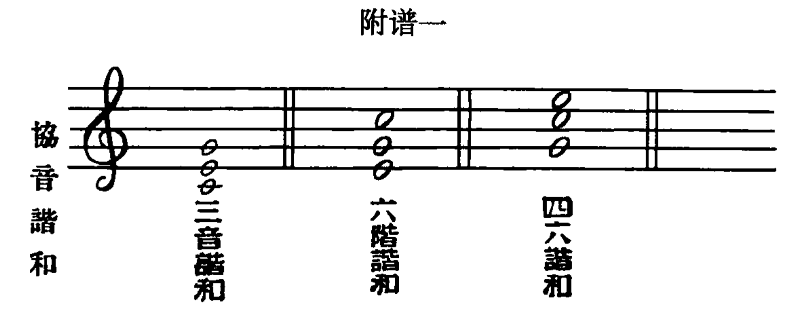
在十九世纪以前的音乐家，如巴赫（Bach）、海登（Haydn）、摩擦耳提（Mozart）辈，皆以应用“七音调”（Diatonische Tonleiter）为原则。其他五个“半音”，虽亦有时采用，然大抵非篇中重要成分，故世人称之为“整音派”（Diatoniker），以其喜用“七音调”故也（按，“七音调”中亦有两个“半音”，今所以译为“整音派”者，系因调中“整音”多于“半音”之故，读者幸勿误会）。到了十九世纪以后，如白堤火粉（Beethoven）、薛满（Schumann）辈，则又喜用其它五个“半音”。至曲冰（Chopin）、瓦庚来（Wagner）等，更变本加厉，所有篇中重要部分，多以“半音”为其中枢，故世人称之为“半音派”（Chromatiker），以其喜用“半音”也。

大抵“整音派”之作品，因其中“半音”步骤较少，故从容闲雅，欢适优美，使人意态安闲，情志舒展，如啖清茗，如啖糖果。反之，“半音派”之作品，则因“半音”过多之故，又有一种忧思如捣，呻吟不断之感，令人精神受刺，血脉奋兴，如食胡椒，如嚼大蒜。二者各有其美，不可强为轩轾。惟世界物质文明愈盛，社会黑暗之事亦愈

多。因而人类音乐嗜好，亦多趋于悲观一派（即半音派），故近世西洋音乐以“半音派”为最盛（惟十九、二十世纪之交，大音乐家马乃儿〔Mahler〕，曾以“整音派”擅长一时，独与众异。然只可谓之为凤毛麟角，世不多见而已）。

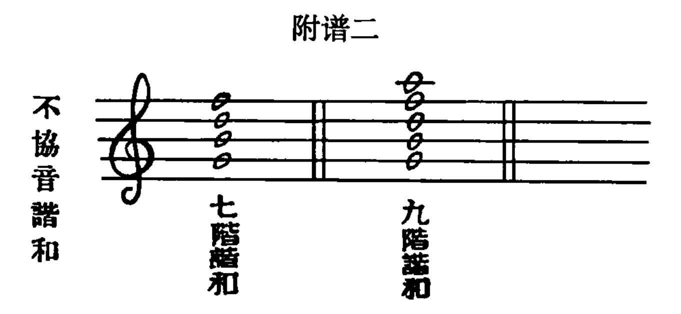
（乙）协音派与不协音派。就谐和（Harmonie）方面言，我们知道，近代西洋所用谐和，可以大别为“协音谐和”（Konsonanter Akkord）与“不协音谐和”（Dissonanter Akkord）两种。前者系同时共鸣各音，彼此之间，互相协和，令人闻之，常有水乳相融之感。譬如下列三种谐和（三音谐和〔Dreiklang〕、六阶谐和〔Sextakkord〕、四六谐和〔Quart-Sextakkord〕）即属此类。

附谱一



后者系同时共鸣各音，彼此之间，不相协和，令人闻之，颇有一种南北异向之感。譬如下列各种谐和（七阶谐和〔Septimenakkord〕、九阶谐和〔Nonenakkord〕等等）即属此类。

附谱二



在十九世纪以前之音乐家，如巴赫、海登、摩擦耳提辈，所用之谐和，系以“协音谐和”为主，而以“不协音谐和”为副。且每当应用“不协音谐和”之后，必继之以“协音谐和”，谓为“解散”（Auflösung）。言其以“协音谐和”去解散“不协音谐和”也。到了十九世纪以后，如白堤火粉辈，则间喜用“不协音谐和”，至瓦庚来等遂以“不协音谐和”为其主要角色，然其结局终须一度应用“协音谐和”，以谋“解散”。及到最近勋白格（Schönberg）辈，则更进一步，直以“解散”之举为多事。故勋氏作品往往以“不协音谐和”收尾，使人闻之，仿佛吊在空中，没有一个着落。好像是我们只朗诵“子曰，学而时习之，不亦说”十字，还缺乏一个“乎”字一样。据勋氏之意，以

为这个结尾（换言之，即这个“乎”字），是应该听者自己去把他补上便够了。

因此之故，我们遂称呼巴赫等等为“协音派”，瓦庚来等等则为“不协音派”。

（丙）古典派与罗曼派。就篇法（Form）方面言，则又有古典、罗曼两派之别。古典派音乐家对于“形式”极为注重。仿佛与我们中国作“律诗”一样。常有一定句法、章法。故吾人一听古典派之音乐，总觉得层次井然，易于领略。反之，罗曼派则在打破“形式”。因为“形式”这样东西，最容易束缚作者的天才，而且有时因受“形式”所限之故，不能不将“内容”大为增损，难免削足就履之讥。因此之故，罗曼派音乐家主张一任作者天才以及作品内容之自然发展，打破一切“形式”，所以罗曼派的作品，没有一定的句法或章法，与我们中国现在所谓“新诗”一样。在十九世纪以前的音乐家，如巴赫、海登、摩擦耳提等，则属于古典一派。而十九世纪以后之音乐家，如魏伯尔（Weber）、薛满、瓦庚来辈，则属于罗曼一派。至于白堤火粉的作品，则介于古典、罗曼两派之间。换言之，凡简单形式不足以含容其伟大思想者，彼皆破坏而扩张之；但其扩张之程度，以能含容其伟大思想而止。与后来罗曼派之专问内容，不管形式者不同也。

以上所述，（甲）（乙）（丙）三类，系就“主调”、“谐和”、“篇法”三方面分别观察，其相异之点如此。但是此三类相互之间，又非绝无关系也者。譬如十九世纪以前之音乐家类皆一身而兼整音、协音、古典三派，十九世纪以后之音乐家，又多一身而兼半音、不协音、罗曼三派。故就音乐潮流大势而言，只有新旧两种派别；而皆以十九世纪初叶之白堤火粉为其桥梁。故白氏在西洋音乐中，实为承先启后，划分新旧之伟人也。

又上列三类，共分六派，而皆就“制谱”方面着眼。此外尚有所谓主观派、客观派、乐观派、悲观派、印象主义、表现主义各种，照理亦当属于“乐风”项下，惟此项派别及主义，多就作者与听者之“心理”上、“思想”上着眼，与本书范围无大关系，恕不赘（如读者欲知内容，请参看拙著《德国人之音乐生活》以及《西洋音乐与戏剧》两种便知）。

（一）乐式。前面所言“乐风”系专就一时作品之风尚格调而言。此处所言“乐式”，则专就作品实际构造方法着眼。前面尚系泛论作品精神，与吾所欲讨论之“制谱学”，尚无重大关系。此处则系专论作品结构形式，与吾所欲讨论之“制谱学”，实有极为密切之关系者也。关于“乐式”问题，我们亦可从主调、谐和、篇法三方面去观察。分为下列三类：（甲）“主调学”（Melodielehre），（乙）“谐和学”（Harmonielehre），（丙）篇法学（Formenlehre）。兹请先述其纲要如下：

（甲）主调学。主调便是一篇乐谱中的主要调子，代表作者的主要思想（通常为调中最高之音）。其余与此“主调”同时共鸣的各音（通常较主调为低），只算是“主调”的陪衬点缀（譬如谐和即是“主调”的点缀品）。恰如我们要画一条长江，我们必须在

两岸之上，添绘许多青山绿树，为其点缀，使这条长江格外好看，但是我们的主要思想，始终是在长江，不在山树。音乐亦然。主调恰似这条长江，其余各音，只算是一些青山绿树，用来陪衬的。

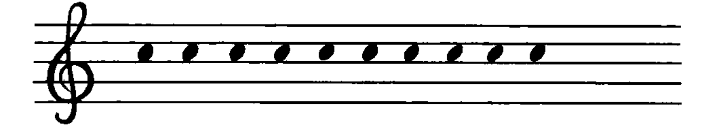
但是此处我们要注意的，音乐中有所谓“对谱音乐”（Kontrapunkt）者，即是两个（或两个以上）“主调”同时共鸣，各自独立平等，无主奴之分。此种自为门户并肩而立之数种“主调”，同时各自往前奏去，合奏结果，自然得着一种谐和。在这种情形之下，又好像是两江（或两条以上）并流，同趋东海。虽是各自独立，不相为谋，然而蜿蜒曲折，彼此之间终有一种相互衬托之美。我们试将中国地图展开一阅，中有长江，北有黄河，又有珠江，三条并流，同归东海。蜿蜒曲折，互相衬托，然后乃造成我们最可亲爱如此美丽的“少年中国”。

由此观之，一篇乐谱之中，或只有一个主调，蜿蜒曲折而前。其余各音皆为附庸（如“谐和”之类）；或同时有数个“主调”，并肩蜿蜒而下（如对谱音乐之类），彼此独立进行，无所谓他人附庸。总之，“主调”这样东西，恰似一根线形向前进行。

这根“线”形或是“直”的，或是“曲”的，前者譬如终始只用一个音所制成的乐谱（换言之，西谱则全篇只用一个C音，中谱则全篇只用一个宫音之类）。其式如下：

附谱三

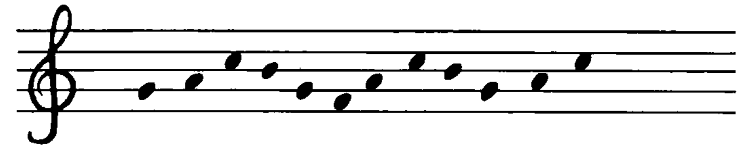
其形有如一根直线



后者系用高低不同的音所制成的乐谱。其式如下：

附谱四

其形有如一根曲线



此外更有本系直线式，忽然一变而为曲线式进行者；或本系曲线式，忽然又一变而为直线式进行者；或系一根直线（或曲线）忽然干霄而上，忽然低落于下，总之，都是属于这一根“线”的变化问题。世界上百千万种乐谱，其所以有美与不美的小分别，亦皆是这根“线”在那里作怪。因此，我们研究“主调学”，实无异乎研究一根（或数根）“线”的问题。

（乙）谐和学。“谐和”只是“主调”的一种陪衬，其责任是在把“主调”弄来格外好听。俗语说得好，牡丹虽好，还须绿叶扶持，“主调”便是牡丹，“谐和”便是绿叶。又说男女之美，系“三分人材七分打扮”，人材便是“主调”，打扮便是“谐和”。西洋古代音乐，亦是专讲人材（即主调），不讲打扮（即谐和）。后来则一反其道，专讲打扮之道，而忽视人材研究。他们以为人材是天生的，用不着去讲求，而打扮却是人力可为的；因此之故，近代西洋出版界，关于“谐和学”之书籍，可谓汗牛充栋，而研究“主调学”之书，则不多见。最近始有音乐家 Toch 之流注意及此，著作一二，以补此缺陷。

至于我们中国呢，则又恰恰与西洋相反。换言之，人材或有三分，而打扮却几等于零（注意并不是全等于零）。故谐和之学，对于中国又甚为重要。究竟“谐和”是一些什么东西？将来后面要详细讲解的（譬如什么叫做“协音谐和”与“不协音谐和”，怎样应用，如何“解散”之类）。敬请读者诸君耐烦一待。

（丙）篇法学。便是讨论一篇乐谱中句法、章法的结构。请先言句法。譬如我们研究李太白的诗，则其中有句云：“君不见，黄河之水天上来，奔流到海不复回。君不见，高堂明镜悲白发，朝如青丝暮如雪。”若以音乐为喻，则“君不见”等于“起拍”（Auftakt）。“黄河”两句共十四字，为其中心思想（即逝者不返之意）。至于第二个“君不见”以下十七字，则不过再用一种比喻（即人寿几何之意）以陪衬之，而句法结构完全相同。在音乐中则谓之为“重复一遍”（Wiederholung）。又如杜甫诗“王郎酒酣拔剑砍地歌莫哀，我能拔尔抑塞磊落之奇才”两句，各十一字。此外尚有四言、五言、七言种种句法，门类甚多。其在音乐中亦然，有以八拍为一句的，又有以八拍以上共为一句的。亦复彼此各不相同。

至于篇法，则又如我们研究杜甫《秋兴》八首，每首之中，是怎样一个结构，八首相联又是怎样一个结构。其在音乐中，则每篇之中有若干段，每段之中有若干句。其中结构如何，其关系如何，此则研究“篇法学”者，所当注意者也。

假如我们以一张图画为喻，则“主调”好比图中长江，“谐和”好比图中一切点缀，“篇法”则好比那张白纸。一切“主调”“谐和”皆托身于其中，而音乐之“体”，至是乃成。

以上所述（甲）、（乙）、（丙）三类，皆属乐式，是为本书所欲讨论之范围。又本书所取材料，常以古典派作品为原则。因古典派作品，较有典型，可以研习，而罗曼派之作品，则捉摸较难，初学不易；且欧洲所谓罗曼派者，其始也亦无不由古典派著作入手，然后始创为新说。故吾人从古典派着手，非迷途也。至于前面所述“乐风”，则在学者多听多习，自有所得，仁者见仁，智者见智，本篇恕不深论。

第贰编　主调学

(一) 主调之定义

什么叫做“主调谱”(Melodie)? 即是若干声音，次第而鸣，且有一定之节奏者也。

现在请释第一义“若干声音次第而鸣”八字。“主调”是一串声音先后陆续发出；与“谐和”不同，“谐和”是几个异音同时发出。“主调”好像一根“线”，“谐和”则好像一个“体”。

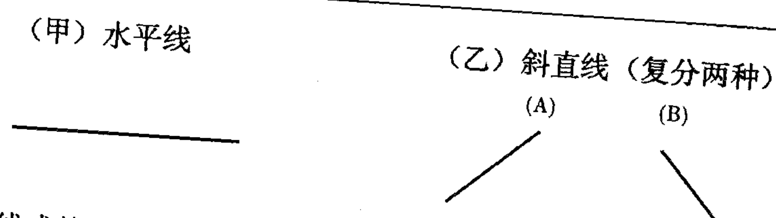
主调既是一根“线”，那么，这根“线”的形式，我们亦可以将他分作两种。一曰直线（如前列附谱三），二曰曲线（或称波线，如前列附谱四）。换言之，前者是一串声音次第而鸣，其形如一直线。后者亦是一串声音次第而鸣，但其形如一曲线。

现在我们再释第二义“且有一定之节奏”七字。若是我们只将一串声音（高低相同或高低不同）次第发出，而其间并无一定“节奏”以限制之，则只算是一种“乱响”，而不能称为一种“主调”。反之，若一串声音而含有一定“节奏”(Rhythmus)，则我们虽用极简单的声音，亦可以得出一种“主调”。譬如我们频将手指拍案，忽轻忽重，忽缓忽急，一以吾人听觉美适为依归，则其中自然会产生一种“主调”出来。换言之，我们利用这种轻重缓急相当节奏，虽在一种极简单的拍案声中，亦可以造出“主调”。从此看来，“节奏”这样东西，对于“主调”的关系，可谓至深密切了。

(二) 直线的主调
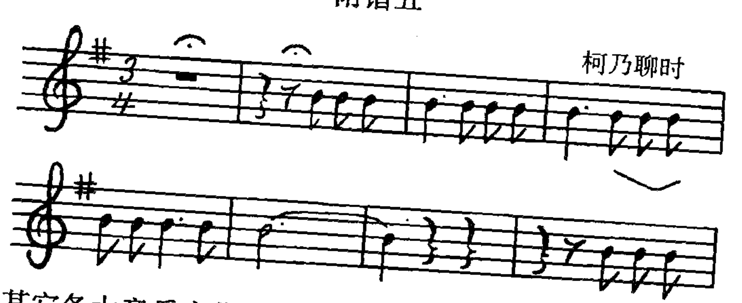
前面曾说，“主调”之中分直线式与曲线式两种。今请先言直线式的主调。

在直线式主调之中，又可分为两种：(甲) 水平线，(乙) 斜直线。前者是一串高低相同的声音，次第而鸣，其形如一水平线。后者是一串高低不同的声音，次第而鸣，其形如一斜直线。兹绘一图比较如下：
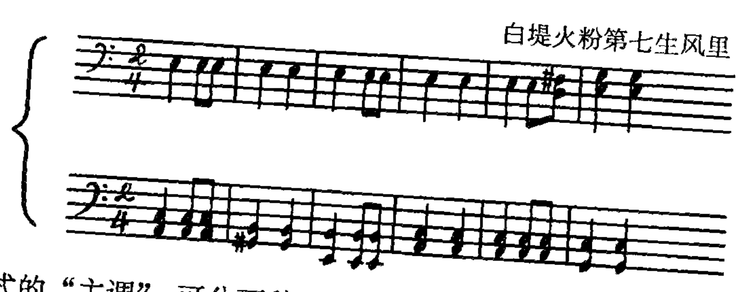


（甲）水平线式的主调，其中最著名的要算是德国音乐家柯乃聊时（Cornelius）的“一音歌”（En Ton）了。这篇歌谱共计有四十二拍，而主调之中始终只用一个 H 音，但是因为他善于利用“节奏”与“谐和”之故，遂把一个极单纯的主调，弄得生气勃勃。现在我们且把他抄录几拍如下：


附谱五



柯氏之外，其它各大音乐家作品中，亦间或只用“一音”组织主调，但是不如柯氏之全篇一律，有意好奇罢了。譬如白堤火粉在他的“第七生风里”（No. 7. Symphonie）中，曾有数拍。其音如下：

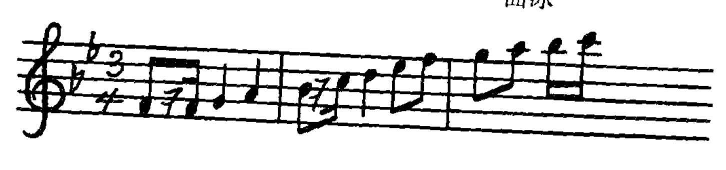
附谱六



（乙）斜线式的“主调”。可分两种：一为“向上斜线”，二为“向下斜线”。兹举两例如下：
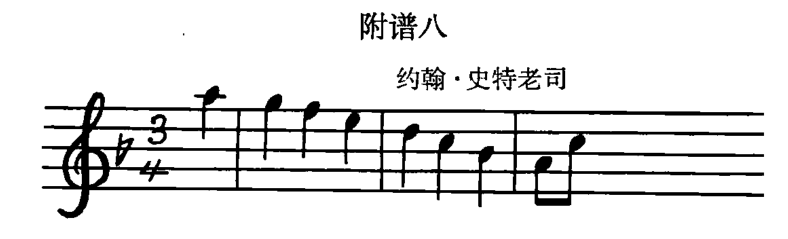
（1）向上斜行直线之主调。此谱系选自波兰音乐大家曲冰（Chopin）之著作。

附谱七



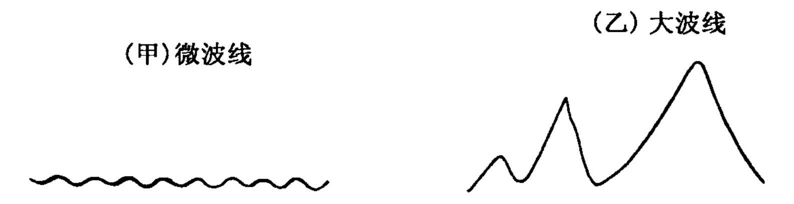
（2）向下斜行直线之主调。此谱系选自奥国音乐大家约翰·史特老司（J. Strauss）的作品。

附谱八
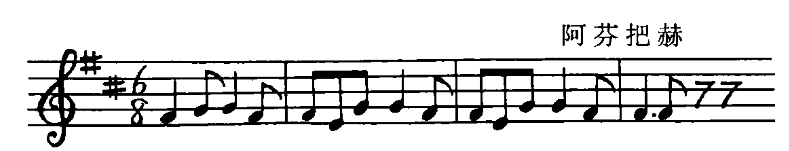


（三）曲线的主调

曲线一称“波线”，计分两种：一种是“微波线”，好像是和风吹皱一池春水，略起一点微波一样。一种是“大波线”，好像是狂风吹动海水，大扬其波，忽而壁立万仞，忽而低坠九渊一样。兹请绘图比较如下：



（甲）微波线的主调。譬如德国音乐家阿芬把赫（offenbach，阿氏常住在巴黎）于其名著中，曾有一段如下：

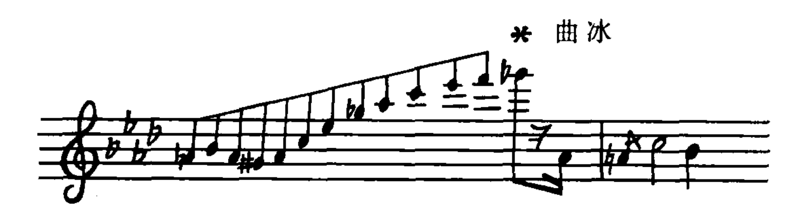
附谱九



我们将眼一望，但见谱中黑点或上或下，相距至多只有一阶，颇似春波微动之象。故我们称之为“微波线”。

（乙）大波线的主调。类似宏涛巨浪，忽起忽伏，其始也奔流淘涌，愈来愈高，及至高到极点，然后一落而下，稍减其势。在欧洲音乐作品中，有时特别声音逐渐高升，及高到极点之后，乃一落而下。使听者前此逐渐奋张之精脉，至是始告一段落，复回原状。但每段音乐之中，只许有一个最高之点，而且常在该段将要结尾之时，盖非如此不足以显出“最高之点”的作用也。兹选录曲冰所作乐谱一段如下（谱中有 * 符号者，即最高之点也）。

附谱十

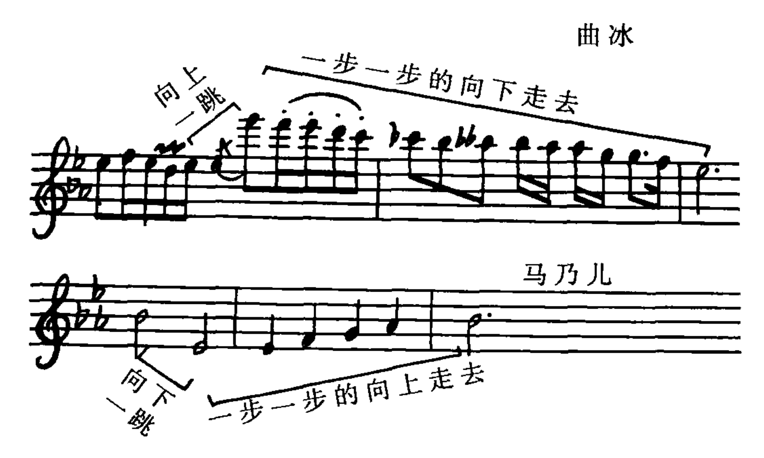


（四）主调的弹性

主调的弹性，可分两种。第一种是：最初一跳，然后一步一步的朝反对方向走去。第二种是：最初一步一步的走去，然后忽朝反对方向一跳。兹请分述如下。
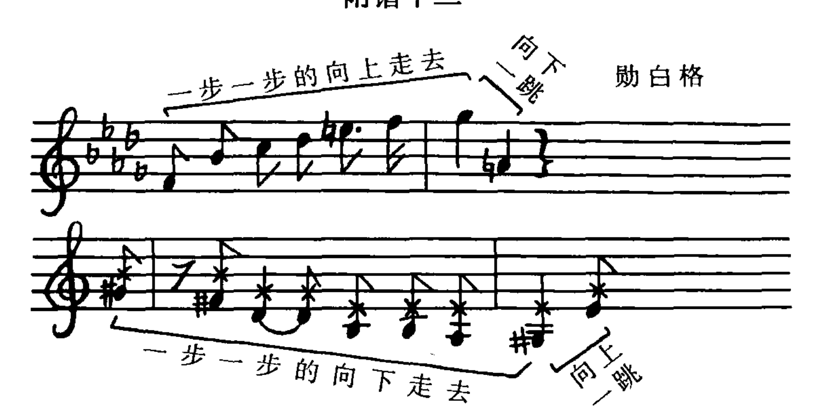
第一种之例有二：其一采自曲冰作品，其一采自马乃儿作品。其式如下：

附谱十一



第二种之例亦有二：皆采自勋白格（Schönberg）作品。其式如下：

附谱十二



（五）谐和的主调

所谓谐和的主调，即是用谐和各音（Harmonische Töne）所组成的调子。譬如C阳调的“三音谐和”为C，E，G三音。现在我们把他先后引入调子，则其式如下（此谱采自海登〔Haydn〕作品）：

附谱十三



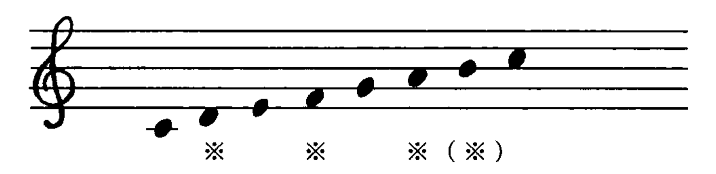
本来所谓“三音谐和”的意思，是将c、e、g三音同时一次发出。现在我们把他引入调中，分为先后三次发出，好像是把一个“三音谐和”切成三部分，分配于主调之中。于是调中各音皆与该调“三音谐和”有关，并未杂以他音。故我们称呼他为“谐和的主调”。此种调子性质常带一种“雄壮”的男性。

（六）局外音与主调

上面所述“谐和的主调”，乃是讲“谐和各音”（Harmonische Töne）与“主调”（Melodie）的关系，此处所说的则是讲“局外音”（Harmoniefremde Töne）与“主调”（Melodie）的关系。所谓“局外音”者，即不属于“谐和各音”之内者也。

一个调子之中，不能永远都用谐和之音，其势不能不参加一些“局外音”进去。譬如C阳调之音阶次序为c d e f g a h c′八音，而其中除c e g（h）各音外，其余都是“局外音”。假如我们把他列为乐谱，则其式如下（其中有※符号的，即是“局外音”）：

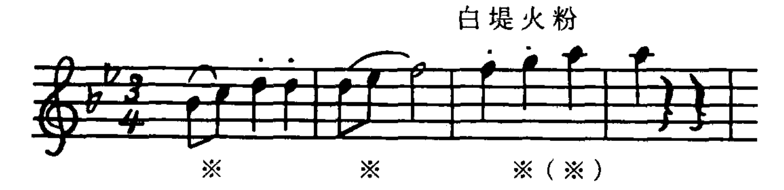
附谱十四



兹再引四个实例如下：
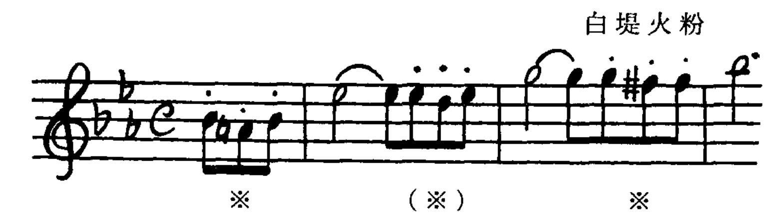
1. 过路之音（Durchgangsnote）

附谱十五



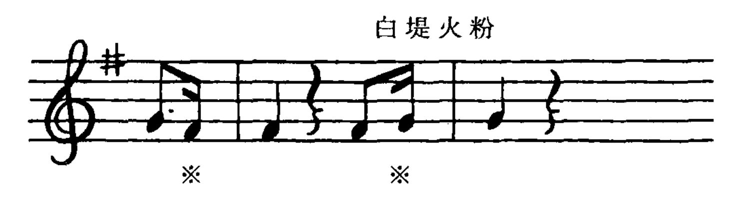
2. 换肩之音（Wechselnote）

附谱十六
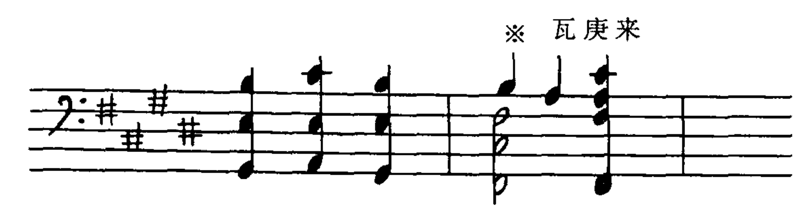


3. 预鸣之音（Vorausnahme）

附谱十七



4. 延余之音（Vorhalte）

附谱十八
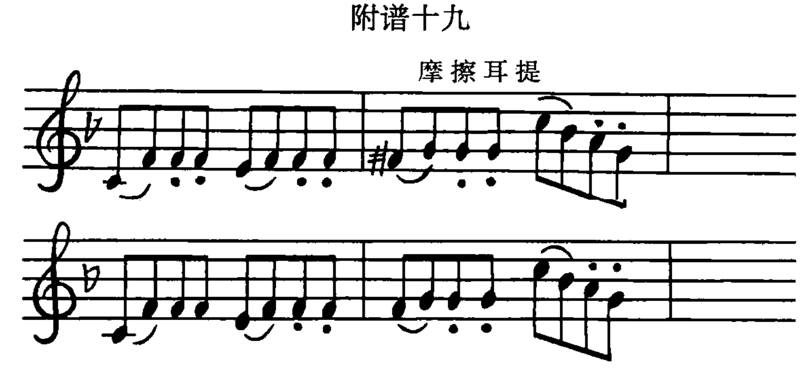


以上四种皆是“局外音”（凡谱中有※符号的皆是）。所谓“过路之音”者，即是假道“局外音”，以达到其他“谐和之音”之意也。所谓“换肩之音”者，即是用“局外音”一换其肩之意也。所谓“预鸣之音”者，即是此种“局外音”原属于将来谐和中之一部分，现在不过预先发出而已。所谓“延余之音”者，即是此种“局外音”本属于已往谐和中之一部分，现在不过一种延长剩余而已。此四种“局外音”之应用，皆与谐和学有关，容俟第三编中详论。此处所应知者，即是“局外音”这样东西，亦是组织主调的重要材料。而且利用“局外音”所组成的主调，每每富于一种柔媚的女性，恰与上面所谓“谐和的主调”相反。

（七）堆砌与稀松

所谓堆砌者，即将一个（或一群）音重复数次；所谓稀松者，即于一句调子之中，杂以若干休止符。我们若利用这两个方法，便能以少数音节，制成较长的调子。兹请举例一二如下：

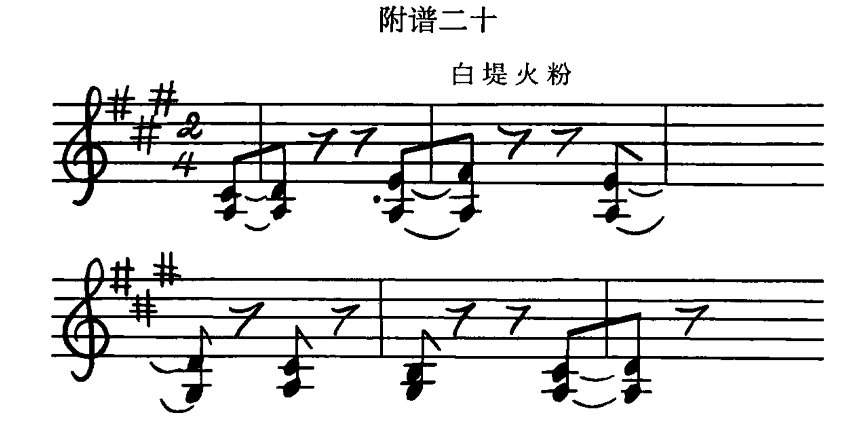
1. 堆砌之例（Häufung）

附谱十九



2. 稀松之例（Hemmung）
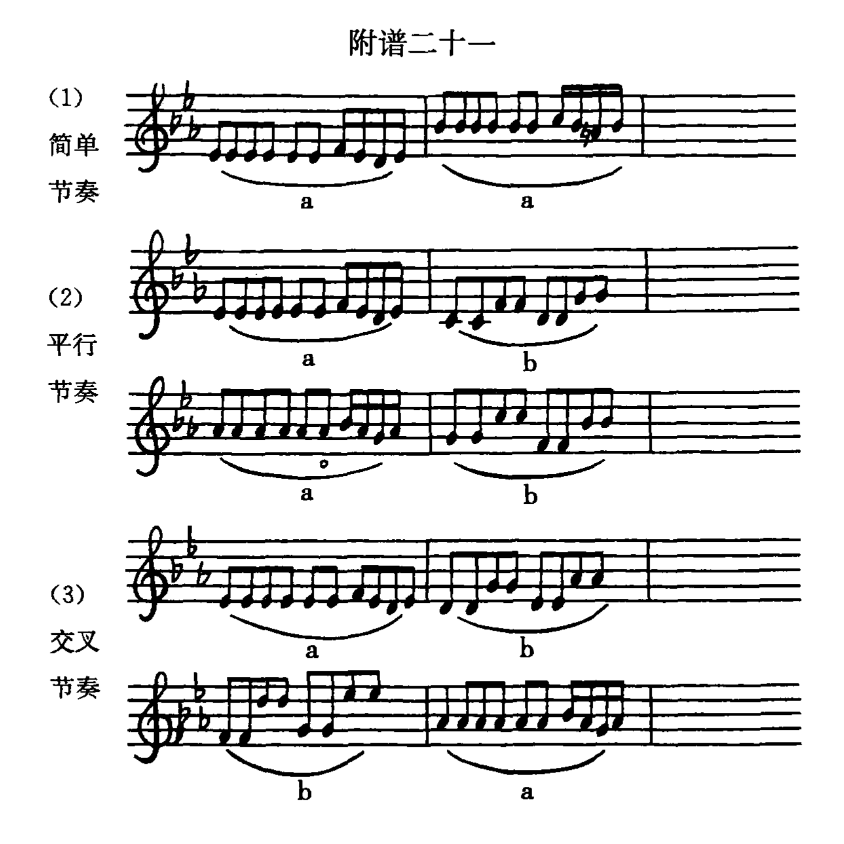
附谱二十



（八）节奏与主调

调中节奏段落，大约可分三种。一曰简单节奏，如 a a a a 是也。二曰平行节奏，如 a b a b 是也。三曰交叉节奏，如 a b b a 是也。兹举三例如下：
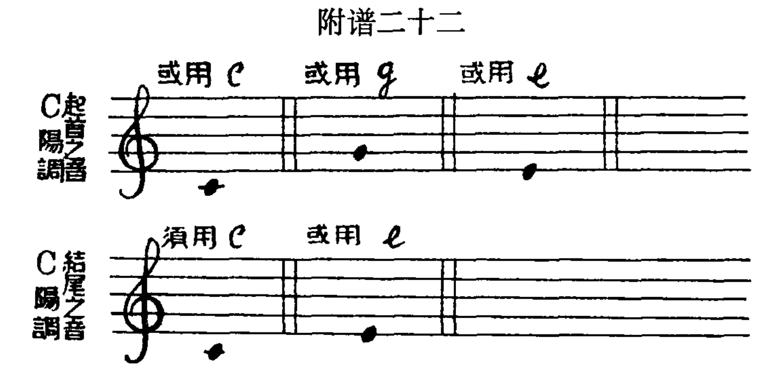
附谱二十一



（九）起首与结尾

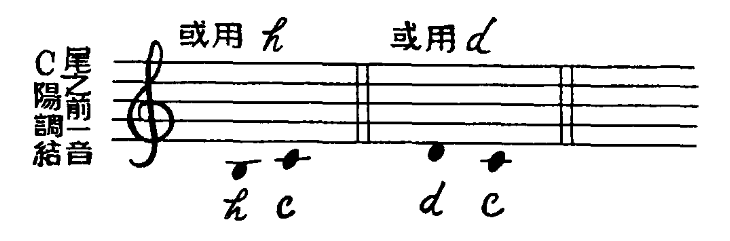
主调中间各音，皆由作者自由选用，怎样好听，便怎样配置，毫无限制（惟其中音阶步骤，不宜过于多跳）。至于起首与结尾之音，则略有限制。大抵起首之音，多用基音、第五音或第三音三种。至于结尾之音，则须用基音（间有例外）。譬如 C 阳调，则宜以 c（基音）、g（第五音）或 e（第三音）为起首之音。而结尾则应用 c（基音）音（间有用 e 音者）。列为乐谱，其式如下：

附谱二十二



又结尾之前一音，宜用与基音相邻之音。譬如 c 阳调则宜用 h 或 d 一音，使人有趋于结尾收束一途之感。

附谱二十三



第三编 谐和学

（一）谐和之定义

什么叫做“谐和”（Harmonie）？即是若干异音同时而鸣，且有一定之组织者也。

现在请释第一义“若干异音同时而鸣”八字。“谐和”是许多相异的声音，在同一时间发出，与“主调”不同（“主调”是一串声音先后陆续发出）。

但是随随便便几个异音同时共鸣，还不能算是“谐和”。换言之，所谓“谐和”者，实具有“一定之组织”者也。

什么是“一定之组织”？便是“隔三相累法”（Terzenweiser Aufbau）。换言之，谐和之构成，乃是每隔三阶累上一音。如是者累二次，便构成“三音谐和”（Dreiklang）；如是者累三次，便构成“七阶谐和”（Septimenhakkord）；如是者累四次，便构成“九阶谐和”（Nonenakkord）。其式如下：

三音谐和
1	2	3	4	5	6	7	8
c	d	e	f	g	a	h	c
※		※		※			

=
1	3	5
c	e	g

七阶谐和
1	2	3	4	5	6	7	8
c	d	e	f	g	a	h	c
※		※		※		※	

=
1	3	5	7
c	e	g	h

$$\text{九阶谐和}\left\{\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 \\ c & d & e & f & g & a & h & c & d \\ ※ & & ※ & & ※ & & ※ & & ※ \end{matrix}\right\} = \begin{matrix} 1 & 3 & 5 & 7 & 9 \\ c & e & g & h & d \end{matrix}$$

我们细看上列“三音谐和”，乃是在 c 之上，先隔三阶而得 e，再隔三阶而得 g。于是 c e g 三音相累，遂成为“三音谐和”。同样，“七阶谐和”乃是在 c 之上，先隔三阶而得 e，再隔三阶而得 g，再隔三阶而得 h ，于是 c e g h 四音相累，遂成为“七阶谐和”。同样，“九阶谐和”乃是在 e 之上，先隔三阶而得 c，再隔三阶而得 g，再隔三阶而得 h，再隔三阶而得 d，于是 c e g h d 五音相累遂成为“九阶谐和”。

假如我们把这三种谐和，写在谱上，便好像是一串珍珠，依次积累。其式如下：

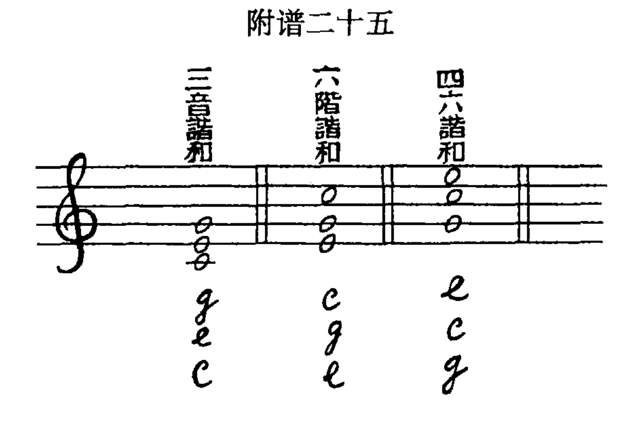
附谱二十四

三音諧和　七階諧和　九階諧和

g (f) e (d) c　　h (a) g (f) e (d) c　　d (c) h (a) g (f) e (d) c

在西洋音乐中，凡是用“隔三相累法”所构成的谐和，我们通称之为“基础谐和”（Grundakkord），是为其他一切谐和之源泉。换言之，其他一切谐和之产生，皆系由各种基础谐和变化而出。譬如我们把三音谐和 c e g 之原来次序，略为颠倒，便可新产两种谐和：（甲）“六阶谐和”（Sextakkord，e g c ），（乙）“四六谐和”（Quart-Sextakkord，g c e)。列为谱式则如下：

附谱二十五



我们细观此谱，则知“六阶谐和”e g c与“四六谐和”g c e，不过把三音谐和c e g原来次序，加以变动而已。其为c e g三音也则固彼此相同，始终未变。换言之，“三音谐和”好像是母亲，其余“六阶谐和”、“四六谐和”等等，好像是她的子女。故我们若就外观而论，“六阶谐和”与“四六谐和”之构成，似乎不是依着前面所谓“隔三相累法”，但是我们细考他们的来源，仍是出于“隔三相累法”的血统。因此之故，“隔三相累法”是构成谐和的基础，亦即前面所谓“一定之组织”。

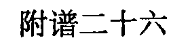
（二）协音与不协音

我们知道，两个音（或两个以上）同时共鸣时，常发生两种现象：（甲）彼此完全相协，（乙）彼此毫不相协。前者称为“协音”（Konsonanz）。后者称为“不协音”（Dissonanz）。兹请分述如下。

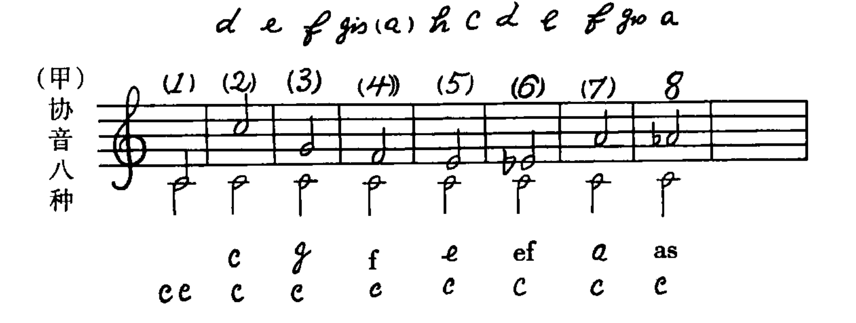
（甲）协音。计有八种：

1. 同音（Einklang）。如c与c两音，同时共鸣是也。
2. 高低相异之同音（Oktave）。如c与c^1或c与c^2两音，同时共鸣是也。
3. 五阶（Quinte）。如c与g两音，同时共鸣是也。
4. 四阶（Quarte）。如c与f两音，同时共鸣是也。
5. 长三阶（Grosse Terz）。如c与e两音，同时共鸣是也。
6. 短三阶（Kleine Terz）。如c与es两音，同时共鸣是也。
7. 长六阶（Grosse Sexte）。如c与a两音，同时共鸣是也。
8. 短六阶（Kleine Sexte）。如c与as两音，同时共鸣是也。

现在我们再把他列为谱式如下。
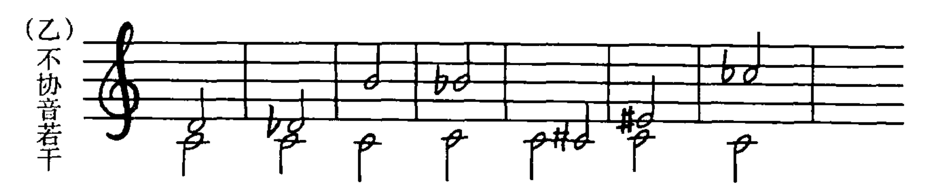


附谱二十六



（乙）不协音。除了上述八种协音以外，其余各种“两音同时共鸣”，皆属于“不协音”一类，其数甚众。兹但略举数例如下：

附谱二十七



用两个（或两个以上）协音所造成的谐和，谓之为“协音谐和”（Konsonanter Akkord)。用两个（或两个以上）不协音所造成的谐和，谓之为“不协音谐和”（Dissonanter Akkord)。

（三）四音相配

所谓谐和，乃是数音同鸣，而其中尤以四音同鸣之时，为最普通。在四音同鸣中，复有两种配法：一曰宽配（Weite Lage)，二曰紧配（Enge Lage)。兹举甲、乙两例如下：

附谱二十八

（甲）宽配　　（乙）紧配

上行

下行

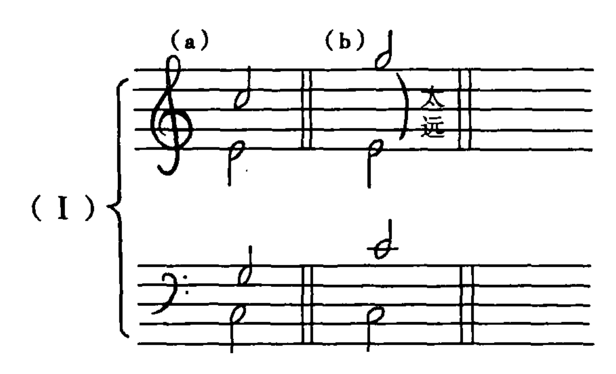
我们细看上谱，所谓“宽配”者，乃是四音之间，彼此距离疏远。反之，所谓紧配者，乃是其中一部分音，彼此距离甚近。

通常四人合唱之歌谱，则喜用“宽配”。而以上行两音，代表高音（一为最高音〔Sopran〕，一为次高音〔Alt〕，皆系女子或未成年儿童之音)，下行两音，代表低音（一为次低音〔Tenor〕，一为最低音〔Bass〕，皆系成年男子之音)。此外各种乐谱，“宽配”或“紧配”，皆由作者随意选用。

至于相配规则，通常略有限制。兹请述之如下：

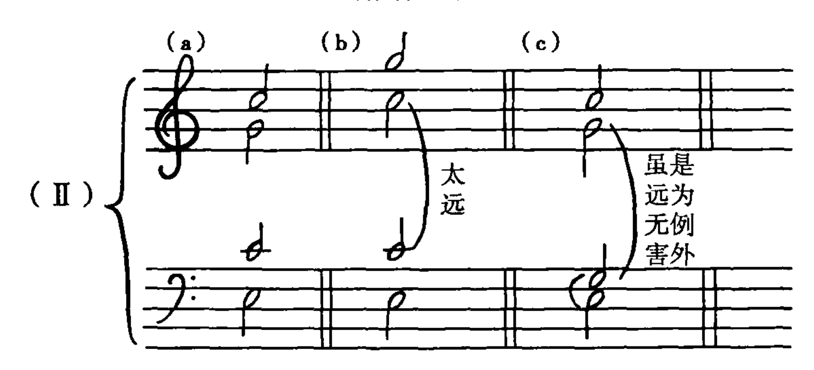
（Ⅰ）“最高音”与“次高音”之间，相距不得超过“八阶”（Oktave）。如下列谱中之（a）例是对的，（b）例是不对的（因其相距太远）。

附谱二十九



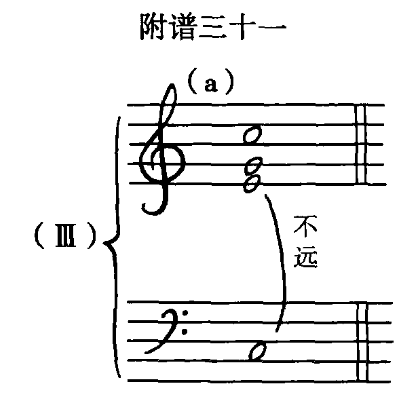
（Ⅱ）“次高音”与“次低音”，虽仅隔八阶，亦嫌太远，如下列谱中之（b）例是也。但是假如“次低音”与“最低音”之间，相隔只有三阶或二阶，则为例外。如下列谱中之（c）例，亦是对的是也（按谱中〔a〕例是对的）。

附谱三十



（Ⅲ）“最低音”与“次低音”之间，距离虽远，亦无妨害。如下列谱中之（a）例是也。

附谱三十一



（四）换位法

什么叫做“换位法”（Umkehrung）？就是把“基础谐和”原来的位置次序，加以变换倒置。譬如“三音谐和”之原来位置是：

3. g（最高音）

2. e（中音）

1. c（最低音）

现在我们把c移置上层。其结果遂成为：

1. c（最高音）

2. g（中音）

3. e（最低音）

若我们再把e移置上层，其结果遂成为：

2. e（最高音）

1. c（中音）

3. g（最低音）

由此看来，因换位的结果，c、e、g三音各为一次最低音，而其中位置次序，亦复彼此不同。然究其来源，皆系由“基础谐和”（c e g ）一个形式，变换位置而生出来的。故“基础谐和”有如母亲，其由换位所得来之各种谐和，则只算是她的一些子女。

同样，“七阶谐和”（一名四音谐和），亦可以利用“换位法”，而新产三种谐和。譬如：

基础谐和原来次序	由第一次换位所得	由第二次换位所得	由第三次换位所得
4. f	1. g	2. h	3. d（最高音）
3. d	4. f	1. g	2. h
2. h	3. d	4. f	1. g
1. g	2. h	3. d	4. f（最低音）

同样，“九阶谐和”（一名五音谐和），亦可以利用“换位法”而新产四种谐和。譬如：

基础谐和原来次序	由第一次换位所得	由第二次换位所得	由第三次换位所得	由第四次换位所得
5. a	1. g	2. h	3. d	4. f（最高音）
4. f	5. a	1. g	2. h	3. d
3. d	4. f	5. a	1. g	2. h
2. h	3. d	4. f	5. a	1. g
1. g	2. h	3. d	4. f	5. a（最低音）

惟因“九阶谐和”规则，限制第九阶 a，不得与 g 或 h 邻接，造成“二阶”（Sekunde）；亦不得与基音 g 造成七阶之故，所以通常换位方法，略有变更。其式如下：

5. a^1	5. a^2	5. a^2	5. a^2	1. g^2（最高音）
4. f^1	1. g^1	2. h^1	3. d^2	4. f^2
3. d^1	4. f^1	1. g^1	2. h^1	3. d^2
2. h	3. d^1	4. f^1	1. g^1	2. h^1
1. g	2. h	3. d^1	4. f^1	5. a（最低音）
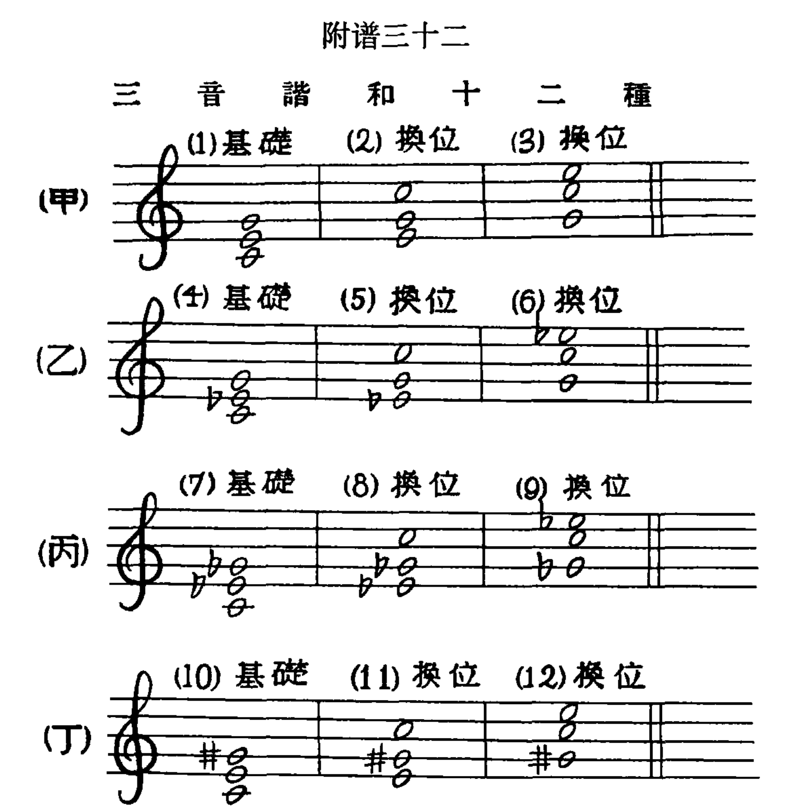
（按上列表中字母角上之“1”、“2”符号，系表示音级 Oktave 高低。譬如从 g1 到 a2，及从 a 到 h1，皆系相距“九阶”None。从 h1 到 a2，则系相距“七阶”Septime。要之，皆非“二阶”Sekunde。）

（五）五十八种谐和

前面曾经说过，“谐和”（Akkord）乃是数种异音同时齐鸣。但是所谓“数种异音”，并不是随便拿几个音来凑在一处，便算了事，乃是有一定限制的。所以现在我们又应该研究，究竟那几个音始准凑在一处。兹仅就西洋音乐通常所用者而言，大约只有五十八种（若全体写出，则在百种以上），而且我们可以把他归纳成三大类：（Ⅰ）三音谐和（Breiklang），（Ⅱ）四音谐和（Vierklang，一名“七阶谐和”〔Septimenakkord〕），（Ⅲ）五音谐和（Funfklang，一名“九阶谐和”〔Nonenakkord〕）。兹请分述如下。
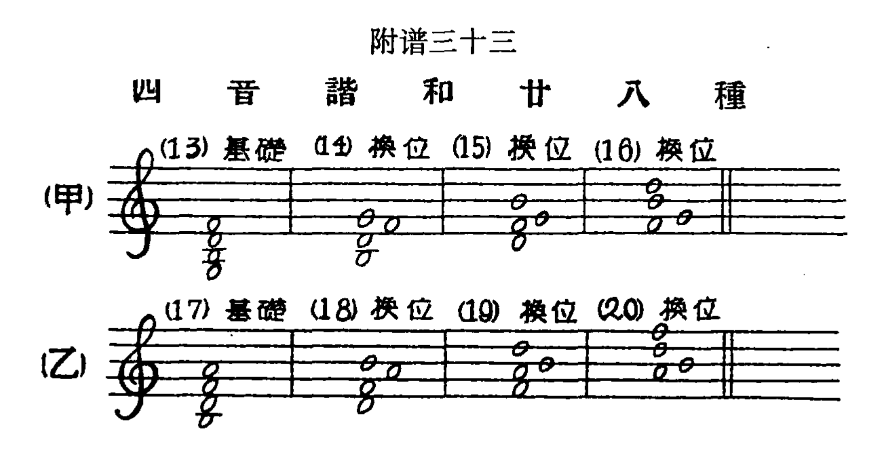
（Ⅰ）三音谐和。是三个异音同时齐鸣。其中复分为甲、乙、丙、丁四种“基础谐和”（Grundakkord），而且每种“基础谐和”皆可各自“换位”（Umkehrung）二次，换言之，每种从此又可各产两种“谐和”。故“三音谐和”共有十二种。其式如下：
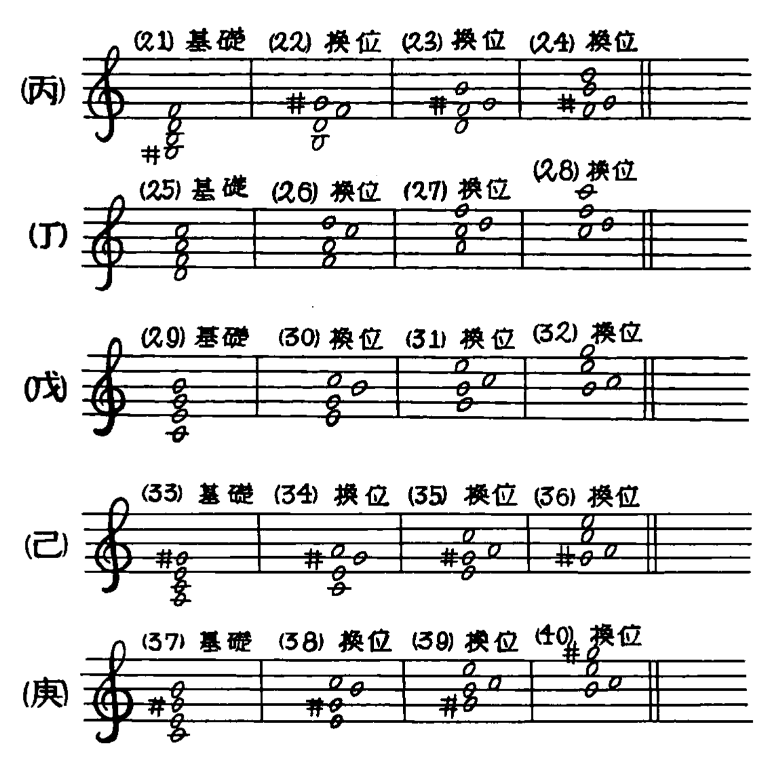
附谱三十二



（Ⅱ）四音谐和。是四个异音同时齐鸣。其中复分为甲、乙、丙、丁、戊、己、庚七种“基础谐和”，而且每种“基础谐和”皆可各自“换位”三次，换言之，每种从此又可各产三种“谐和”。故“四音谐和”共有二十八种。其式如下：

附谱三十三
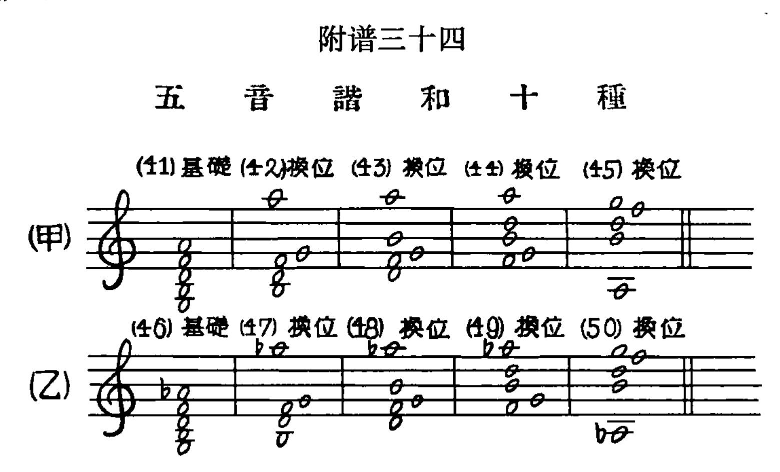




（Ⅲ）五音谐和。是五个异音同时齐鸣。其中复分为甲、乙两种“基础谐和”（兹仅就最要者而言，其余各种，以其不甚重要，故从略），而且每种基础“谐和”皆可各自“换位”四次，换言之，每种从此又可各产四种“谐和”。故最重要之“五音谐和”，共有十种。其式如下：

附谱三十四

五　音　諧　和　十　種

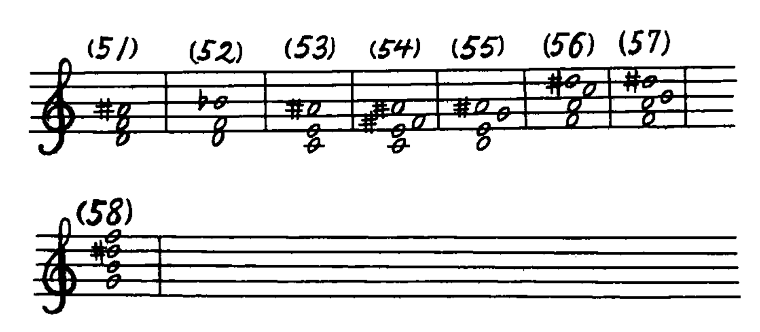


除上述三种外，尚有几个“谐和”，亦复常常应用，但不能归纳于上述各种之中。兹特另列一项，名曰“各种谐和之补遗”。

（Ⅳ）各种谐和之补遗。其中亦分“三音”，或“四音”同时齐鸣两类。总计其数，约有八种。其式如下：

附谱三十五

各種諧和之補遺八種



以上所举五十八种谐和，其中（1）（2）（3）（4）（5）（6）（52）七种，属于“协音谐和”（Konsonanter Akkord），此外则皆系“不协音谐和”Dissonanter Akkord。假如我们动手制谱，欲知哪几个音始准同时齐鸣，始称为谐和，那么，我们必须先行检查上列五十八种谐和之中，究竟那几个音始准凑在一处，使之同时齐鸣。好像是我们作诗，必须先行检查韵本，究竟那些韵属于“一东”或是“二冬”，既已分别清楚，然后始拿来押上，自然声韵谐和，不致走韵。故上述五十八种谐和，恰似五十八篇诗韵（如一东、二冬、三江、四支之类），但是每篇之中，至多只包含五个音节，较之诗韵每篇所包字数，其繁简之差，真不可同年而语了。

假如诸君还嫌多，我尚可以减价拍卖。换言之，即请诸君将下列表中 a、b、c 等等十六种谐和记着，亦就可以勉强够用了。

附表一　　　　　　　　最要谐和十六种

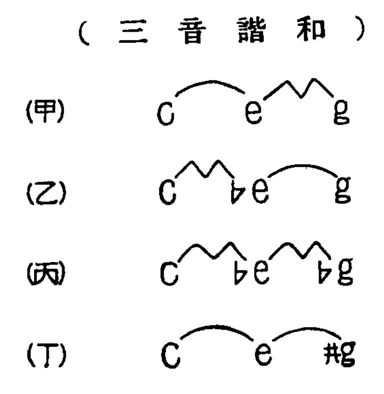
五十八种中之第几种		特别名称	特别符号
a)	（1）	阳调三音谐和（Dur—Dreiklang）	5 3
b)	（4）	阴调三音谐和（Moll—Dreiklang）	5 3b
c)	（7）	最短三音谐和（Verminderter Dreiklang）	5b 3b
d)	（10）	最长三音谐和（Übermassiger Dreiklang）	5 3#
e)	（2）（5）（8）（11）	六阶谐和（Sextakkord）	6
f)	（3）（6）（9）（12）	四六谐和（Quart-Sextakkord）	6 4
g)	（13）	上五音七阶谐和（Dominantseptimentakkord）	7

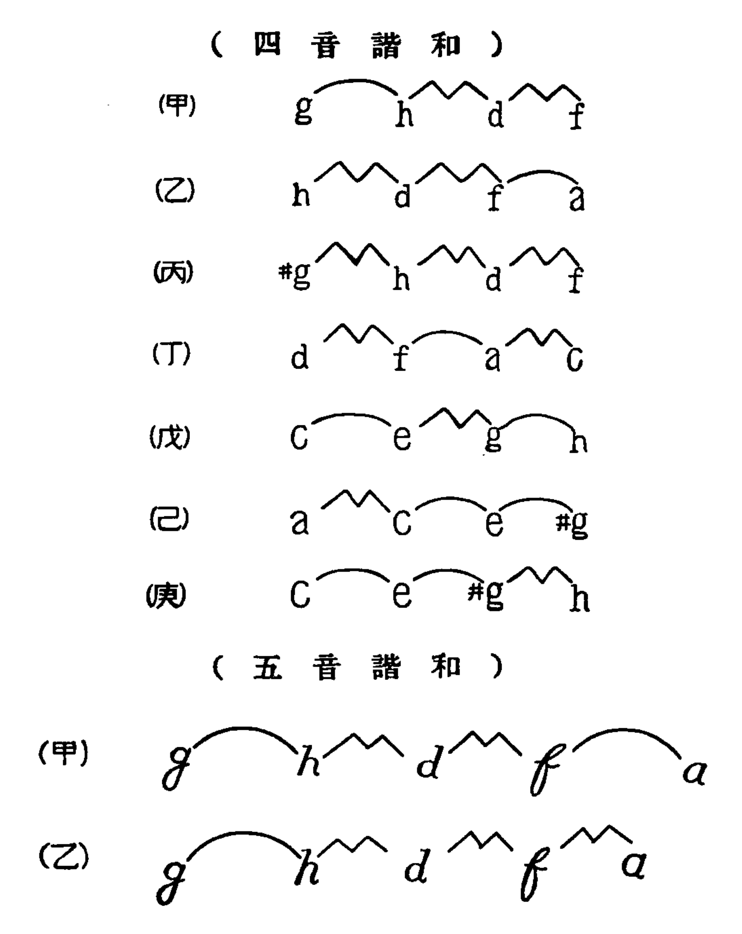
h)	(17)	短七阶谐和（Kleines Septimenakkord）	7 5b 3b
i)	(21)	最短七阶谐和（Verminderter Septimenakkord）	7b 5b 3b
j)	(14)（18)（22)	五六谐和（Quintsext-Akkord）	6 5
k)	(15)（19)（23)	三四谐和（Terzquart-Akkord）	4 3
l)	(16)（20)（24)	二阶谐和（Sekund-Akkord）	2
m)	(41)	长九阶谐和（Grosser Nonenakkord）	9 7
n)	(46)	短九阶谐和（Kleiner Nonenakkord）	9b 7
o)	(52)	乃阿坡六阶谐和（Neapolitanischer Sextakkord）	6b
p)	(53)	最长六阶谐和（ Übermassiger Sextakkord）	6♯

我在上面所举各例，多以 C 阳调为模范，系举一隅可以三隅反之意。譬如我们要谱 G 阳调或 A 阴调，则只须依照上面所列各种谐和之内容组织（即各音相距的远近），移入 G 阳调或 A 阴调之内，比配起来如法炮制罢了。

兹将各种重要“基础谐和”之内容组织，列表如下（表中符号系表示“长三阶”，系表示“短三阶”）：

附表二





其余各种谐和，则多由上述各种基础谐和换位而得，兹不再赘。

又，我们辨认谐和种类，以“最低音”（Bass）为准。譬如“三音谐和”c、e、g，c音为“最低音”（Bass），必居最下一层，其余 e、g 两音则可以任意倒置，毫无影响。换言之，c e g 固可，c g e 亦未尝不可（谱中Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ三例，皆以 c、e、g“三音谐和”论）。

附谱三十六
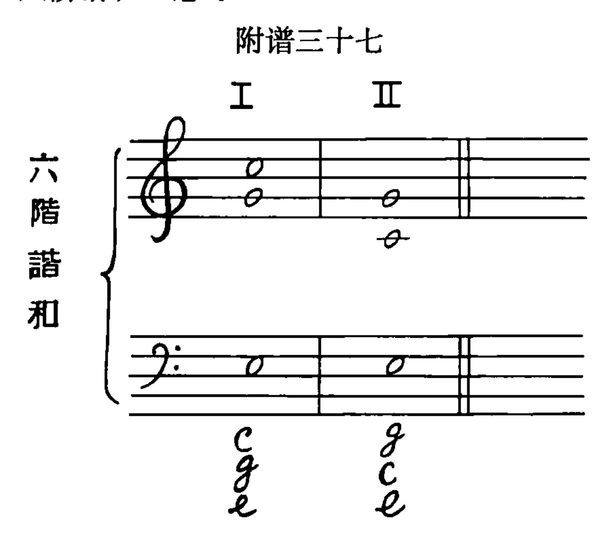
Ⅰ Ⅱ Ⅲ

三音諧和

g e c　e g c　c g e c

同样，“六阶谐和”e、g、c，则e音为“最低音”(Bass)，必居最下一层。其余g、c两音，可以任意倒置，亦毫无影响。换言之，e g c固可，e c g亦未尝不可（谱中Ⅰ、Ⅱ两例，皆以e g c“六阶谐和”论）。

附谱三十七

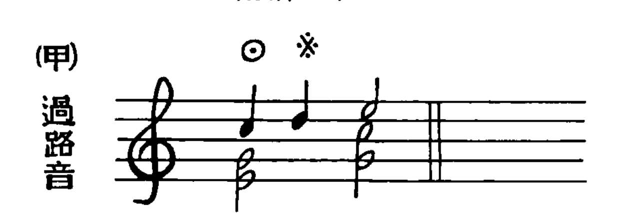


（六）局外音

照前面所说，凡数种异音齐鸣时，必须该数音原属于一个谐和之下而后可。但是我们细看西洋乐谱，又往往于谐和各音以外，加入诸多“局外音”（Harmoniefremde Töne)，而与该谐和原有各音毫不相干者也。查此种“局外音”之发生，共有五种。

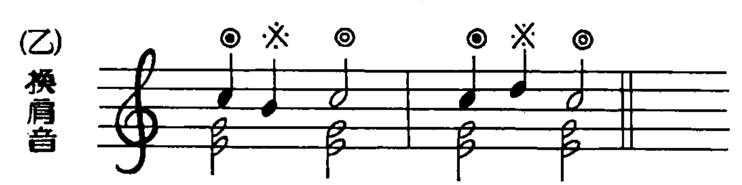
（甲）过路音（Durchgänge)。该音原不属于本项谐和之中，其所以发现于本项谐和之中者，不过等于一位过路之客，暂时栖止而已。故其所占地位，亦恒在该拍中不关重要之处（按即弱声部)。其式如下（谱中符号※即“过路音”，⊙为本项谐和)：

附谱三十八



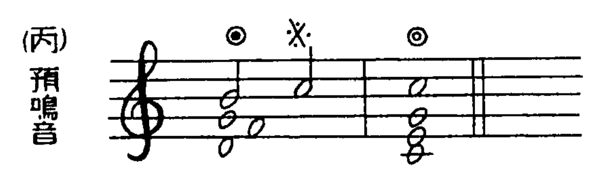
（乙）换肩音（Wechselnote)。该音原不属于本项谐和之中，其所以发现于本项谐和之中者，不过一种换肩作用而已。故该音后面所跟随之谐和，其内容必须仍与本项谐和内容完全相同。其式如下（谱中符号※即“换肩音”，⊙为本项谐和，◎为后面谐和)：

附谱三十九



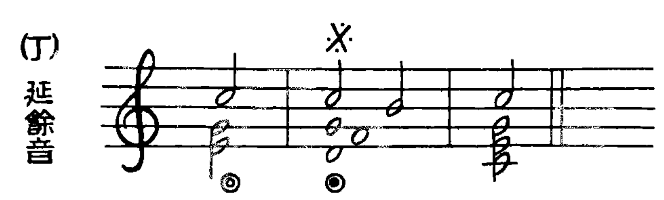
（丙）预鸣音（Vorausnahme）。该音不属于本项谐和之中，其所以发现于本项谐和之中者，乃系将后面谐和之音提前一步，预为发出而已。其式如下（谱中符号※为“预鸣音”，⊙为本项谐和，◎为后面谐和）：

附谱四十
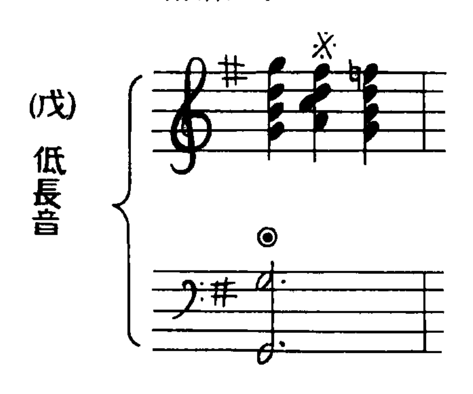


（丁）延余音（Vorhalt）。该音原不属于本项谐和之中，其所以发现于本项谐和之中者，乃系将前面谐和之音延长下来的，与本项谐和固毫无关涉者也。其式如下（谱中符号※为延余音，⊙为前面谐和，◎为本项谐和）：

附谱四十一



（戊）低长音（Orgelpunkt）。低长音者，乃系数拍之中，连用某种“低音”（Bass），毫不更动。而同时与之共鸣的各种高音，则随时变动。故有时与该低音谐和，有时又不与该低音谐和（即“局外音”之意）。其式如下（谱中符号⊙系表示“低长音”，※则表示与该“低长音”不相容之谐和）：

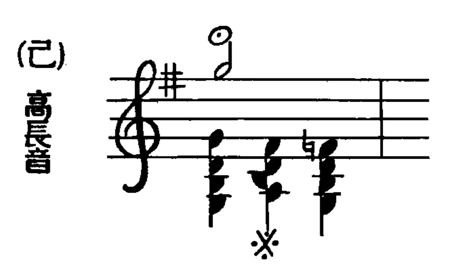
附谱四十二





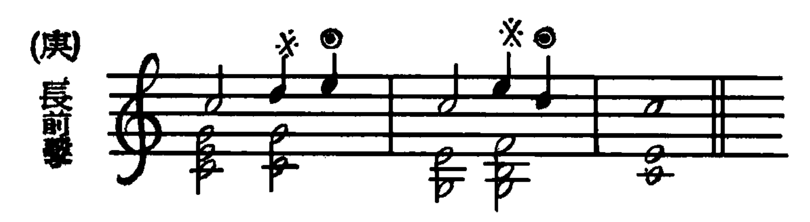
（己）高长音。高长音恰与低长音相反。换言之，高长音者乃是数拍之中，连用某种“高音”（Diskant），毫不更动。而同时与之共鸣的各种低音，则随时变换。因此之故，有时与该高音谐和，有时又不与该高音谐和（即“局外音”之意）。其式如下（谱中符号⊙系表示高长音，※则表示与该“高长音”不相容之谐和）：

附谱四十三
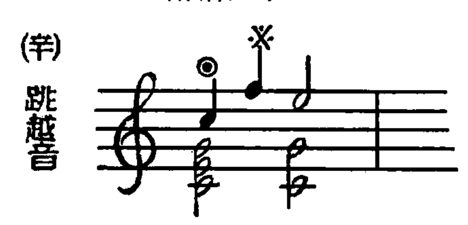


（庚）长前击。该音原不属于本项谐和之中，其所以发现于本项谐和之中者，盖因该音为本项谐和内某音之副音（即长前击），得以聊借一枝栖而已。其式如下：（谱中符号⊙系表示本项谐和中之某音，※则为其副音也）：

附谱四十四



（辛）跳越音。该音性质与“过路音”相同。惟“过路音”系与前音相距只有“二阶”，至于“跳越音”则与前音相距不止“二阶”，换言之，即跳越数阶之意也。其式如下（谱中符号⊙系表示前音，而※则为跳越音也）：

附谱四十五
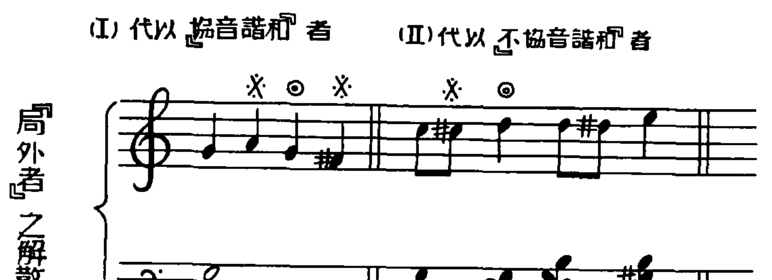


以上所述七种“局外音”（Harmoniefremde），皆系原不属于本项谐和之中，不过偶然插足其间而已。故每于应用“局外音”之后，必须随以各种正当谐和之音，不能任凭“局外音”长驻其间，紊乱谐和组织也。此种除去“局外音”而复归于正当谐和之办法，在音乐上术语，谓之为“解散”（Auflösung）。

（七）解散

“解散”（Auflösung）之义有二：一种是将“局外音”解散，复归于正当谐和，已如前面如述。一种是将“不协音谐和”（Dissonanter Akkord）解散，代以“协音谐和”（Konsonanter Akkord）。

“解散”之法亦有二：一种是保留旧谐和，一种是迁到新谐和。

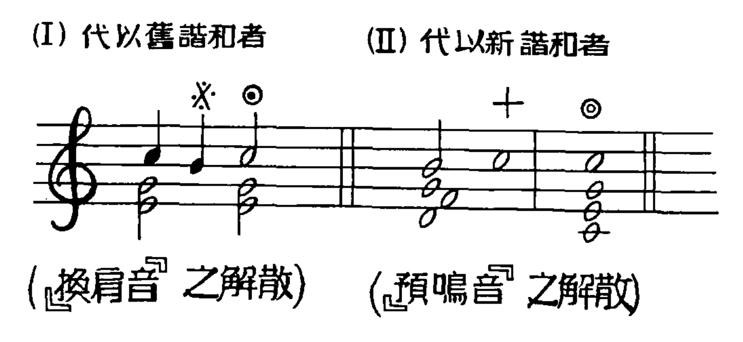
附谱四十六



（甲）解散“局外音”而代以“正当谐和”。此处所谓“正当谐和”，或为“协音谐和”（Konsonanter Akkord），或为“不协音谐和”（Dissonanter Akkord）。其例如上（谱中符号※系表示“局外音”，⊙系表示“协音谐和”，◎系表示“不协音谐和”）。

又此处所谓“正当谐和”，或为旧谐和，或为新谐和。兹举二例如下（谱中符号※系表示“换肩音”〔Wechselnote〕，⊙系表示“旧谐和”，＋系表示“预鸣音”〔Vorausnahme〕，◎系表示“新谐和”）：

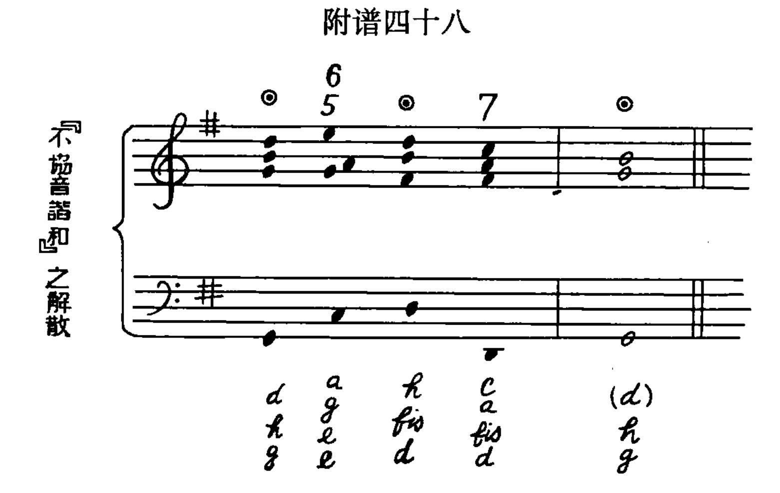
附谱四十七



（乙）解散“不协音谐和”而代以“协音谐和”。此例仅有一种。换言之，解散以

后，代之而兴者，第一必须“协音谐和”，第二必为新谐和。兹举一例如下（谱中有$\frac{6}{5}$及7符号者为“不协音谐和”，有⊙符号者为“协音谐和”）：

附谱四十八



当“不协音谐和”由“协音谐和”解散时，所有“不协音谐和”中之“不协音”（如上列$\frac{6}{5}$谐和中之g音，以及7谐和中之c音），必须下降半音或全音，以解散之。譬如上列c、e、g、a，由d、fis、h解散时，其中“不协音”g，系下降半音，由fis以解散之。又如d、fis、a、c，由g、h（d）解散时，其中“不协音”c，系下降半音，由h以解散之。

“协音谐和”之作用，极能使人心安意适，有如春日之水，平静无波。反之，“不协音谐和”之作用，则在使人精神奋张，又有如夏日洪涛，惊心动魄。故西洋音乐，除一二极新派外（如勋白格〔Schönberg〕之徒），无不于应用（一个或两个以上）“不协音谐和”之后，复继之以“协音谐和”，谓为“不协音谐和之解散”，所以使听者复由奋张而归于宁静之意也。我常把西洋音乐中之“不协音谐和”，比作吾国诗中之仄声，而“协音谐和”则比作吾国诗中之平声。譬如一首七绝诗，就通例而论，大抵第一、二、四句末字多用平声，而第三句末字则多用仄声。前者有如“协音谐和”，后者有如“不协音谐和”。其式如下。

第一句：黄河远上白云间，（协音谐和）

第二句：一片孤城万仞山。（协音谐和）

第三句：羌笛何须怨杨柳，（不协音谐和）

第四句：春风不度玉门关。（协音谐和）

当我们诵读此诗第三句时，其势非将中气提起，高唱入云不可，但是到了第四句之时，又忽如狂风乍息，万籁俱清；这便是那个仄声结尾和平声结尾的作用。换言之，即

犹如“不协音谐和”与“协音谐和”之作用。

现在我们若把此诗第四句亦改作仄声结尾，再请诸君一读如何？

第一句：黄河远上白云间，（协音谐和）

第二句：一片孤城万仞山。（协音谐和）

第三句：羌笛何须怨杨柳，（不协音谐和）

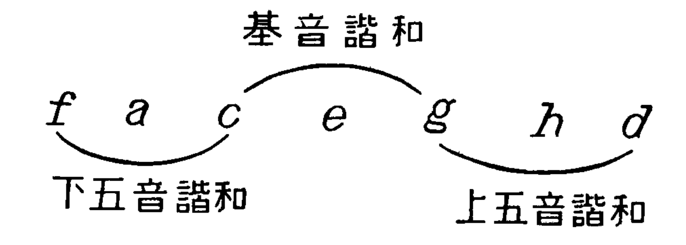
第四句：春风不度玉门口。（不协音谐和）

如此一来，意义虽未尝变更，而声韵却极不自然，好像是未曾得着一个着落之处。这便是我们末句不曾用平声（即“协音谐和”），去解散那个上句仄声（即“不协音谐和”）的原故。这样看来，“解散”的关系，无论在音乐或诗词中，均很重要。

（八）结尾

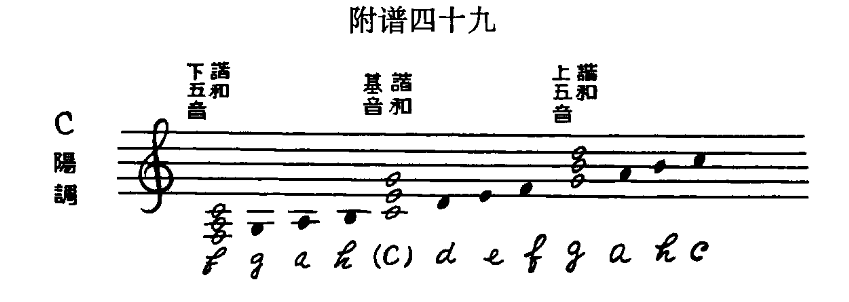
结尾（Schluss），即是一段或全篇音乐收束之处。我们知道，西洋每一个调子，皆具有三个重要谐和，为其特殊标识，一曰“基音谐和”（Tonika），二曰“上五音谐和”（Dominante），三曰“下五音谐和”（Subdominante）。（皆系“三音谐和”，属于前述五十八种谐和中之1、4两种。）其式如下。

C阳调则为：

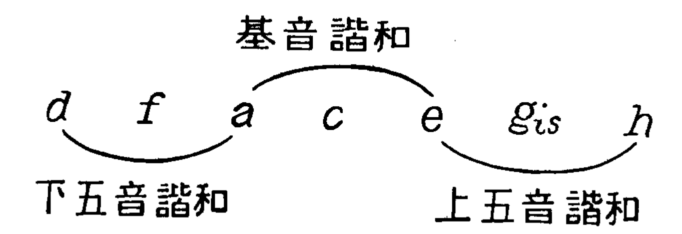


列为谱表则如下：

附谱四十九
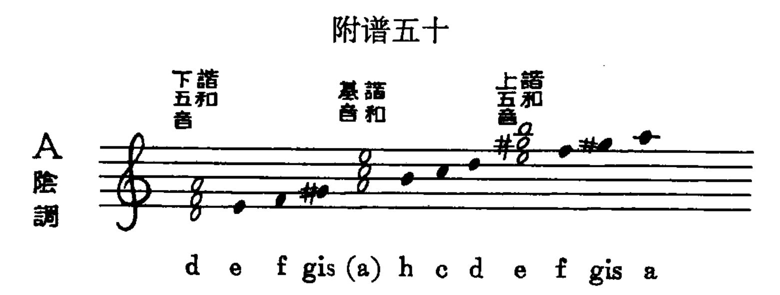


A阴调则为：



列为谱表则如下：

附谱五十
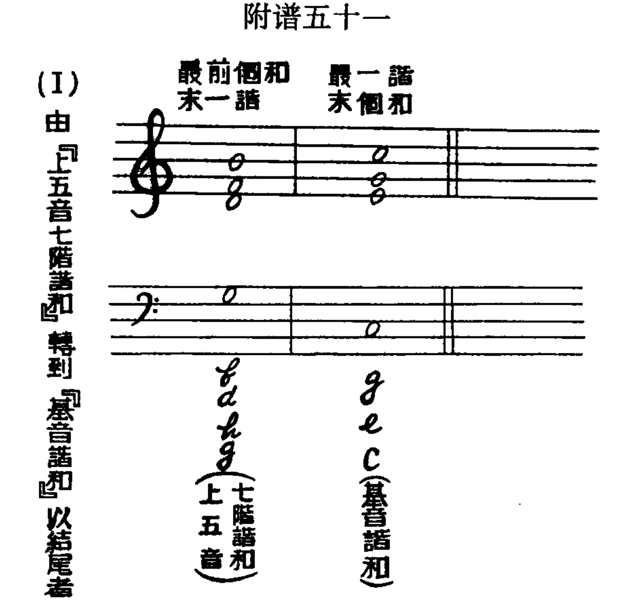


以上所述三个谐和，实为表示全调性质之标识。所以我们结尾之处，必须在三个之中择用其一，以示该调归宿。换言之，即令人得着一种该调收束之感也。

结尾（Schluss）可分四种：（甲）总结尾（Ganzschluss），（乙）半结尾（Halbschluss），（丙）伪结尾（Trugschluss），（丁）佛里格结尾（Phrygischer Schluss）。

（甲）总结尾。其中复分两种：（Ⅰ）普通总结尾。系由“上五音七阶谐和”（Dominantseptimenakkord）转到“基音谐和”（Tonika）以结尾。譬如 C 阳调，则“上五音七阶谐和”为 g、h、d、f，“基音谐和”为 c、e、g。写作乐谱，则其式如下：

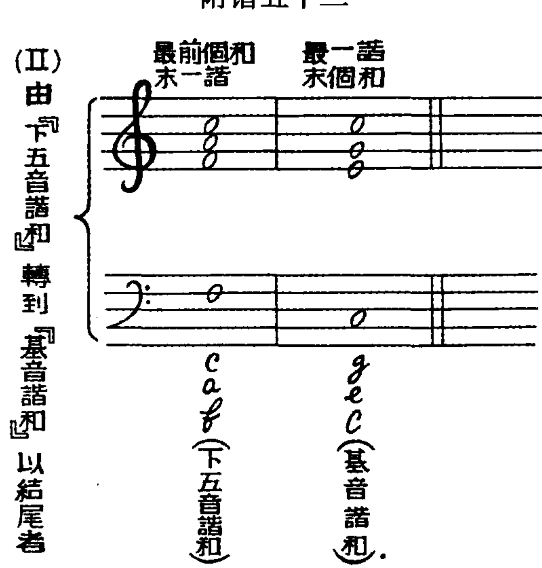
附谱五十一



（Ⅱ）教堂总结尾（Kirchenschluss）。系由“下五音谐和”（Subdominante）转到

“基音谐和”以结尾。譬如C阳调，则“下五音谐和”为f、a、c，“基音谐和”为c、e、g。写作乐谱，则其式如下：
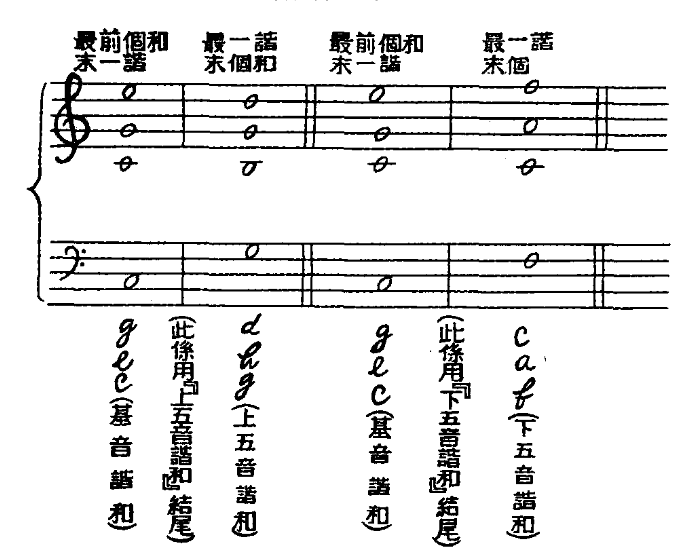
附谱五十二



以上两种总结尾，第（Ⅰ）种为普通作品所采用，令人闻之，颇有昂头天外，俯仰今古之概。第（Ⅱ）种则多为教堂乐章所采用，令人闻之常生返求诸己，宁静沉默之感。我们制谱宜用何种结尾，则视其所欲表现之情景如何而定也。

（乙）半结尾。半结尾者，即最末一个谐和不用“基音谐和”，而用“上五音谐和”或“下五音谐和”，大抵于篇中各种段落处用之。譬如：
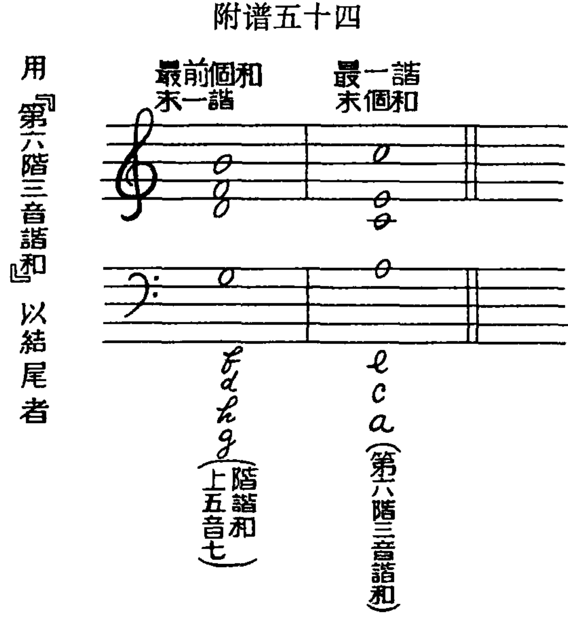
附谱五十三



（丙）伪结尾。伪结尾者，是用一种与“基音谐和”略似之调和，以作一种虚伪的

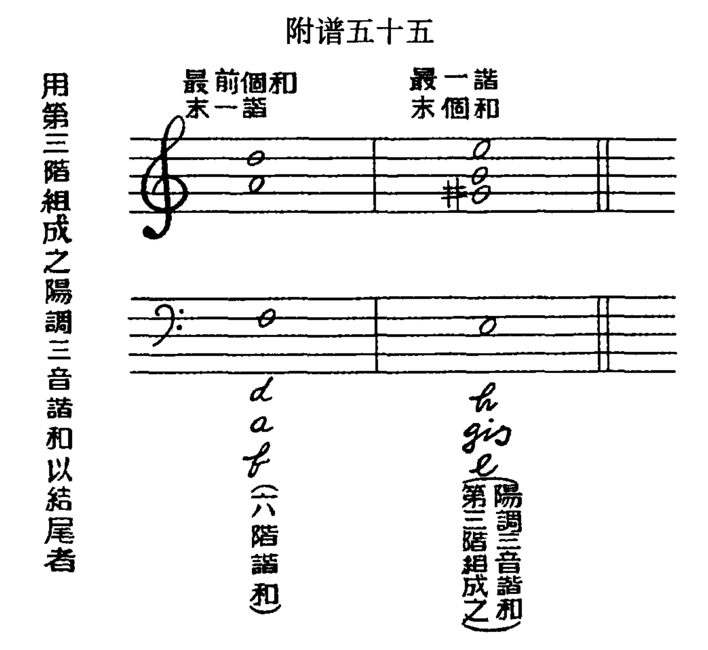
结尾，其实并未尝真正从此结束也。此种“伪结尾”所用之谐和，大半是本调之“第六阶三音谐和”。譬如 C 阳调，则其“第六阶三音谐和”为 a、c、e。其式如下：

附谱五十四



（丁）佛里格结尾。佛里格结尾（Phrygischer Schluss）者，系用本调之第三阶，组成“阳调三音谐和”（Dur—Dreiklang）以结尾。譬如 c 阳调之第三阶为 e，组成“阳调三音谐和”，则为 e、gis、h。其式如下（按，最末前一个谐和，应为第二阶所组成之阴调三音谐和，譬如 d f a，或再换位一次得 f a d）：

附谱五十五



以上四种结尾方法，其中只有（甲）总结尾一种，系完全结尾，其余（乙）半结

尾、（丙）伪结尾、（丁）佛里格结尾三种，皆非完全结尾。换言之，尚须他音加以继续或补足者也。

（九）转调

转调（Modulation），或称为 Ausweichung，即是由甲调转到乙调之谓。其中复分为二种：第一种是转到“与本调相关之调”，第二种是转到“与本调无关之调”。本节所讨论者，则限于第一种。因第二种转调之法，纯任作者自由，殊无规则可言，故从阙也。

什么叫做“与本调相关之调”？即是本调的“上五阶”（Oberquinte）、“下五阶”（Unterquinte）、“上三阶”（Oberterz）、“下三阶”（Unterterz）、“同阶”（Einklang）各种。譬如 C 阳调，则其可以转入之调，应为下列各种：

（甲）G 阳调（为 C 阳调之上五阶）。

（乙）F 阳调或阴调（为 C 阳调之下五阶）。

（丙）A 阴调或阳调（为 C 阳调之下短三阶）。

（丁）As 阳调（为 C 阳调之下长三阶）。

（戊）E 阴调或阳调（为 C 阳调之上长三阶）。

（己）Es 阳调（为 C 阳调之上短三阶）。

（庚）C 阴调（为 C 阳调之同阶）。

又如 A 阴调，则其可以转入之调，应为下列各种：

（甲）E 阴调或阳调（为 A 阴调之上五阶）。

（乙）D 阴调（为 A 阴调之下五阶）。

（丙）C 阳调或阴调（为 A 阴调之上短三阶）。

（丁）Cis 阴调（为 A 阴调之上长三阶）。

（戊）F 阳调或阴调（为 A 阴调之下长三阶）。

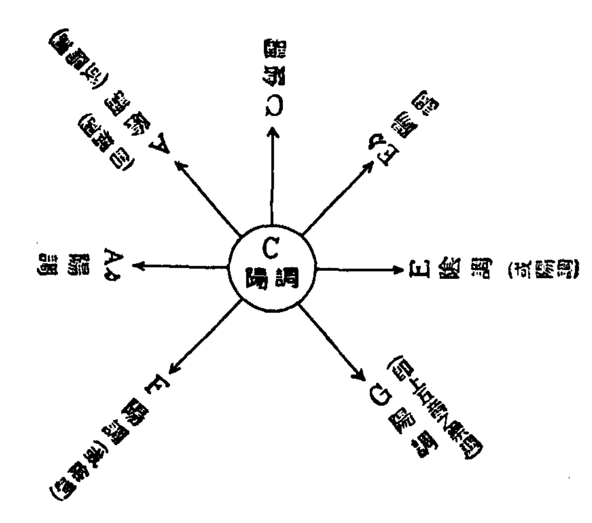
（己）Fis 阴调（为 A 阴调之下短三阶）。

（庚）A 阳调（为 A 阴调之同阶）。

以上各种之中，以（甲）、（丙）两种为最重要。（甲）种一名“上五音之乐调”（Dominant-Tonart），例如 G 阳调之于 C 阳调，或 E 阴调之于 A 阴调是也。（丙）种一名“耦调”（Parallel-Tonart），例如 A 阴调之于 C 阳调，或 C 阳调之于 A 阴调是也。兹将 C 阳调或 A 阴调转调之法，制成两图如下：

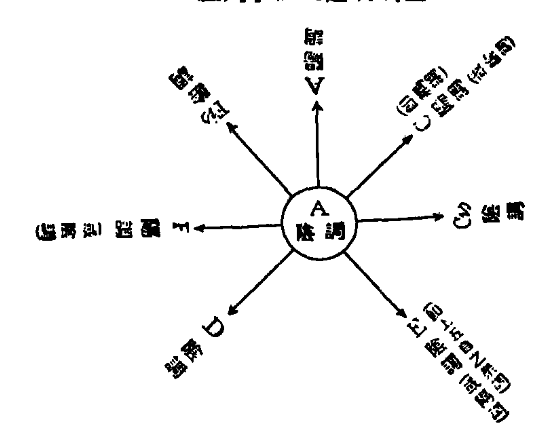
附图三

(I) C 陽調之轉調圖



附图四

(II) A 陰調之轉調圖



附表三　　十二阳调之转调表

本调	应转入之调						
阳调	上五阶阳调	下五阶阳调（或阴调）	下短三阶阴调（或阳调）	下长三阶阳调	上长三阶阴调（或阳调）	上短三阶阳调	同阶阴调
C	G	F	A	As	E	Es	C
G	D	C	E	Es	H	B	G
D	A	G	H	B	Fis	F	D
A	E	D	Fis	F	Cis	C	A
E	H	A	Cis	C	Gis	G	E
H	Fis	E	Gis	G	Dis	D	H

Fis	Cis	H	Di	D	Ais	A	Fis
F	C	B	D	Des	A	As	F
B	F	Es	G	Ges	D	Des	B
Es	B	As	C	Ces	G	Ges	Es
As	Es	Des	F	E	C	Ces	As
Ded	As	Ges	B	A	F	E	Des

附表四　十二阴调之转调表

本调	应　转　入　之　调						
阴调	上五阶阴调（或阳调）	下五阶阴调	上短三阶阳调（或阴调）	上长三阶阴调	下长三阶阳调（或阴调）	下短三阶阴调	同阶阳调
A	E	D	C	Cis	F	Fis	A
E	H	A	G	Gis	C	Cis	E
H	Fis	E	D	Dis	G	Gis	H
Fis	Cis	H	A	Ais	D	Dis	Fi
Cis	Gis	Fis	E	Eis	A	Ais	Cis
Gis	Dis	Cis	H	C	E	Eis	Gis
Dis	Ais	Gis	Fis	G	H	C	Dis
D	A	G	F	Fis	B	H	D
G	D	C	B	H	Es	E	G
C	G	F	Es	E	As	A	C
F	C	B	As	A	Des	D	F
B	F	Es	Des	D	Ges	G	B
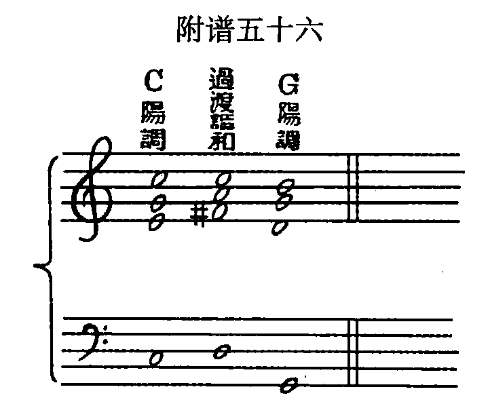
（按，上列两表，系照十二平均律计算。换言之，其中有许多音，其名虽异，而其实是相同的。譬如 cis=des，dis=es，fis=ges，gis=as，ais=b。读者幸勿误会。）

（十）转调之方法

转调方法甚多，兹但列举其最普通者三种如下。
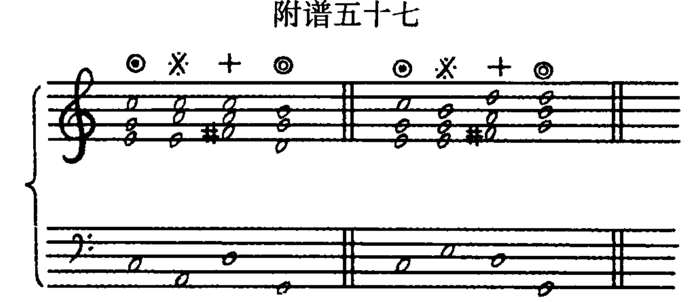
（甲）正式转调法。其法系以新调（按，即应转入之调）之“上五音七阶谐和”（Dominantseptimenakkord），为新旧两调之过渡桥梁。譬如我们欲将 C 阳调转入 G 阳调，那么，我们便应该拿 G 阳调之“上五音七阶谐和”d、fis、a、e 作为过渡桥梁，以介于新旧两调之间，我们可以称他为“过渡谐和”。其式如下：

附谱五十六
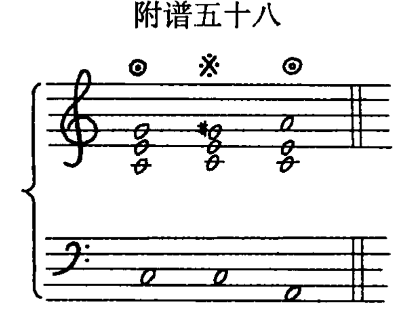


但是我们假如在“过渡谐和”之前，再加入一个“预备谐和”（如 a c e，e g h 之类）上去，则其换调步骤，更觉从容不迫，适于耳觉。其式如下（谱中符号⊙为旧调，※为“预备谐和”，十为“过渡谐和”，◎为新调）：

附谱五十七



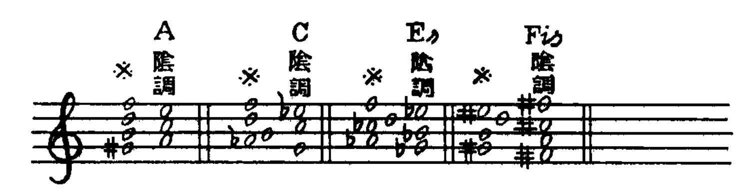
（乙）升音降音转调法。即是将旧调谐和中之某阶，升高或降低半音，作为“过渡谐和”，以转入新调。其式如下（谱中符号，一如前例）：

附谱五十八



（丙）最短七阶谐和转调法。“最短七阶谐和”（Verminderter Septimenakkord），是三个“短三阶”（Kleiner Terz）所组成。我们知道，近代西洋所用的是十二平均律，往往一个律代表几个律（譬如一个 f 音，却同时代表了 eis 及 geges 两个音）。因此之故，西洋音乐家，遂利用这个弱点（不纯的弱点），把一个“最短七阶谐和” gis、h、d、f，或当作 as、h、d、f，或当作 as、ces、d、f，或当作 gis、h、d、eis 等等看待。换言之，只在谱中引入一个“最短七阶谐和”，便可转入无数的新谱。兹略举数例如下。

附谱五十九



上列谱中有※符号者，即为“最短七阶谐和”。其写法与音名虽有四种，而在钢琴、风琴上，却都当作一种看待。所以同时利用这种“多方面”的特质，便可转入A、C、Es、Fis各种阴调（尚可转入其他阴调、阳调多种。因避繁，恕不再录），这真是最便宜的办法。

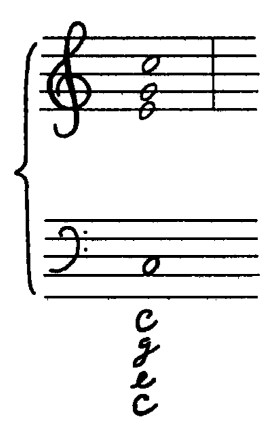
上述三种方法，以（甲）种为较难，但是属于转调方法之正宗，因为他能将新旧过渡情形，确切表示出来，使人见之，出处分明。至于其他（乙）、（丙）两种，则较为容易。然又因其过于容易之故，使人对于转调印象，不如（甲）种之深，此则吾人不可不知者也。

（十一）一点规则

西洋音乐关于谐和应用的规则，异常繁难，偶一不慎，即犯规条。因此种种束缚之故，不免大碍天才发展。所以现代新派作者，对于遗传规则之束缚，往往树起革命旗帜，多方解脱，力求自由。话虽如此，但各种规则之中，亦实有数项甚为重要，万不可不知者。兹请分述如下。

（甲）何音宜复？譬如有一个“三音谐和”c e g，现在我们想将三音中之某音，重复一次，以便成为四音。究竟其中那一个音，最宜重复？这个答案，便是“基音（Prim）最宜于重复”。换言之，即是C音可以重复。其式如下：
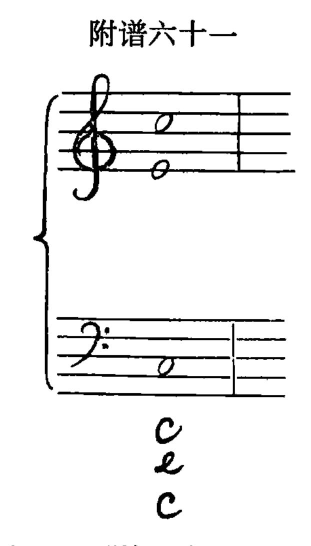
附谱六十



至于“第三音”（Terz，如谱中之e）与“第五音”（Quinte，如谱中之g），虽亦可以重复，但是最易犯规，初学的人，总以不重复为妙。
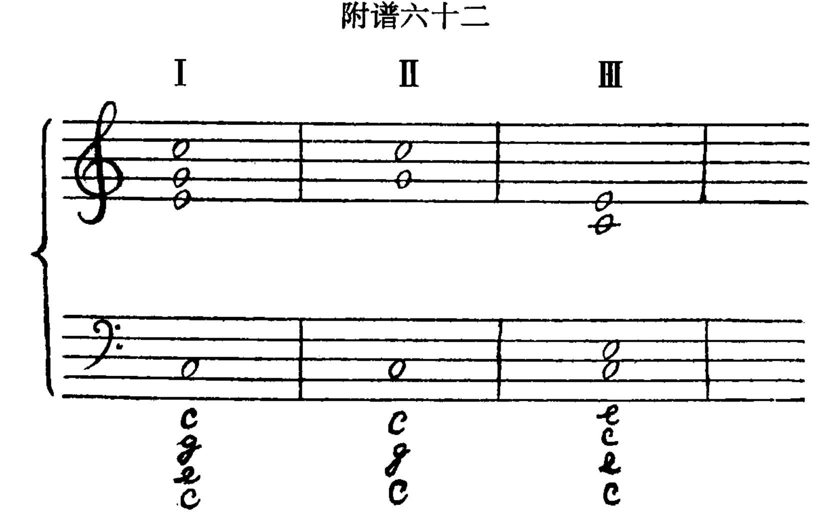
（乙）何音宜去？譬如有一个“三音谐和”c e g，现在我们想将三音之中，省去一音，究竟其中那一个音，最宜省去？这个答案，便是“第五音（Quinte）最宜省去”，换言之，即是g音可以省去。其式如下：

附谱六十一



（丙）何音既不宜复又不宜去？即“第三音”（Terz）是也。譬如上面所举之“第三音”e，既不宜孟浪重复，但同时亦不可轻易省去。换言之，“第三音”之在谐和中，实为一种既不可多又不可缺之物也。其式如下（谱内Ⅰ例之中包含一个e音，是对的。Ⅱ例之中省去一个e音，是不对的。Ⅲ例之中将e音重复一次，亦是不对的）：

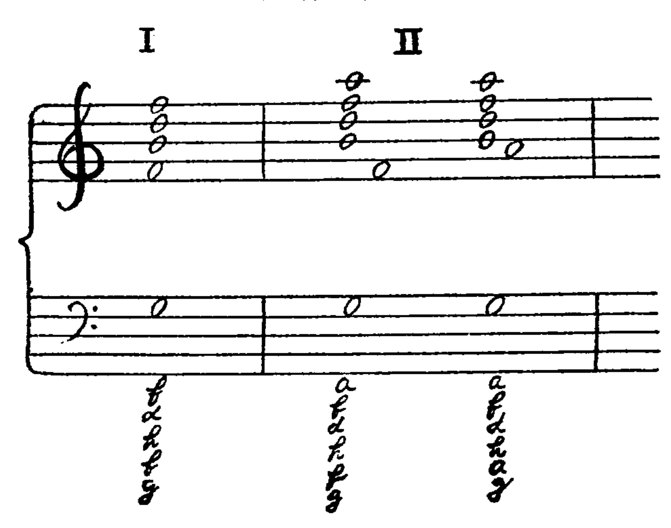
附谱六十二



（丁）何音不可重复？即“第七音”（Septime）与“第九音”（None）是也。此两音在谐和中皆居于“不协音”（Dissonante）之地位，不可加以重复。譬如有一个“七阶

谐和”g h d f，则第七阶 f 不可重复。又如有一个“九阶谐和”g h d f a，则第七音 f 与第九音 a 皆不可重复。其式如下（谱中Ⅰ、Ⅱ两例，均是不对的）：

附谱六十三

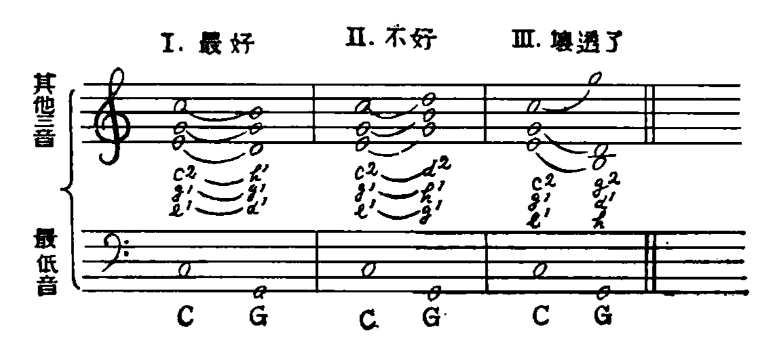


即或上列两种基础谐和（即七阶谐和与九阶谐和），利用换位方法而成为“五六谐和”、“三四谐和”等等，然而 f（或 a）一音仍始终居于“不协音”地位，不可孟浪重复。

又“七阶谐和”中之第七音 f，与“九阶谐和”中之第九音 a 皆不可缺，缺则丧失其本质，令人无从辨别。但“九阶谐和”中之“第七音”f，可以省去。

（戊）可跳与不宜多跳。由这个谐和到那个谐和，其中各音引渡步骤，有可以跳者，有不可以跳者。前者如最低音（Bass），可以任意跳去（例如下列谱中之 C、G 两音，或上或下，大跳特跳，均无不可）。后者如其他三个音，则不宜多跳，总以愈近愈好（例如下列谱中之Ⅰ例，从 c^2 到 h^1，从 g^1 到 g^1，从 e^1 到 d^1，相隔均极近，算是最好的。Ⅱ例次之，Ⅲ例则坏透了）。

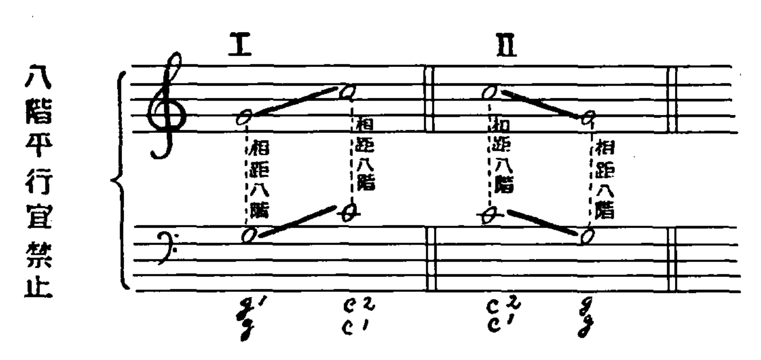
附谱六十四



（己）禁止八阶平行，或五阶平行。何谓“八阶平行”（Oktave-Parallelbewegung）？譬如前一个谐和为 g、g^1（相距八阶），后一个谐和为 c^1、c^2（相距亦是八阶），于是 g

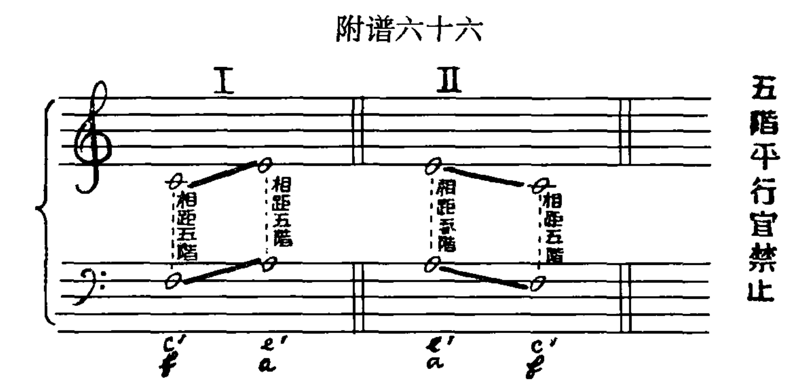
与 c^1，g^1 与 c^2 之间，遂形成两根平行线，如下列谱中之第Ⅰ例。这是我们应该禁止的（按第Ⅱ例亦系八阶平行，不过线形向下而已，亦在禁止之列）。

附谱六十五



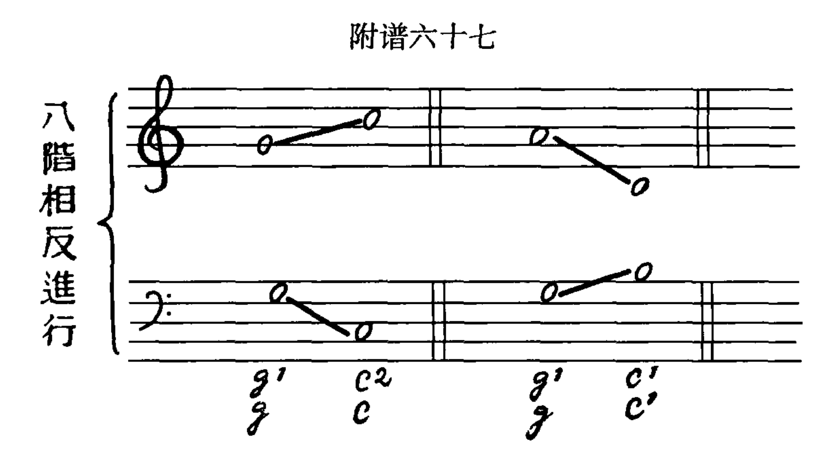
何谓“五阶平行”（Quinte-Parallelbewegung）？譬如前一个谐和为 f，c^1（相距五阶），后一个谐和为 a、e^1（相距亦是五阶），于 f 与 a，c^1 与 e^1 之间，遂形成两根平行线，如下列谱中之第Ⅰ例。这亦是我们应当禁止的（第Ⅱ例亦同）。

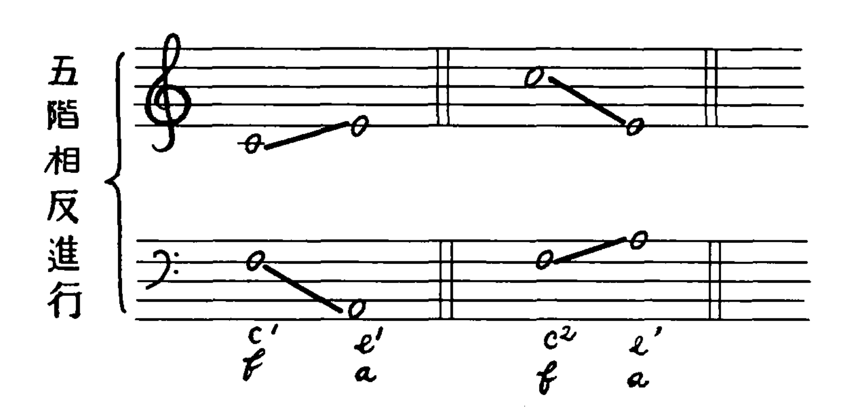
附谱六十六



假如我们要避免这种平行的禁例，则宜将谱中各音位置，略为变更，成为下列形式，学者称为“相反进行”（Gegenbewegng），这又是音乐作品中所常见的（但亦有人主张禁止）。

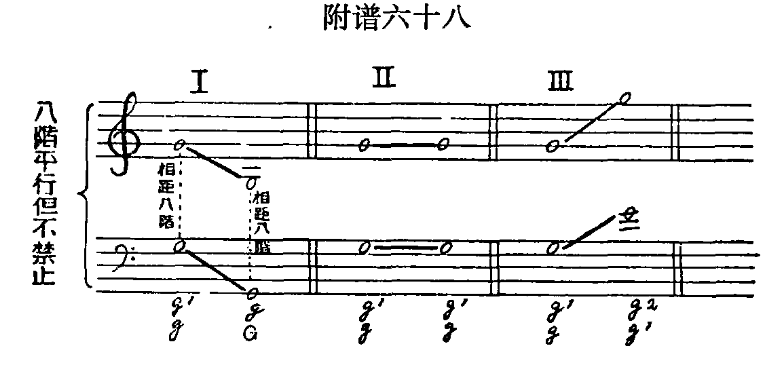
附谱六十七





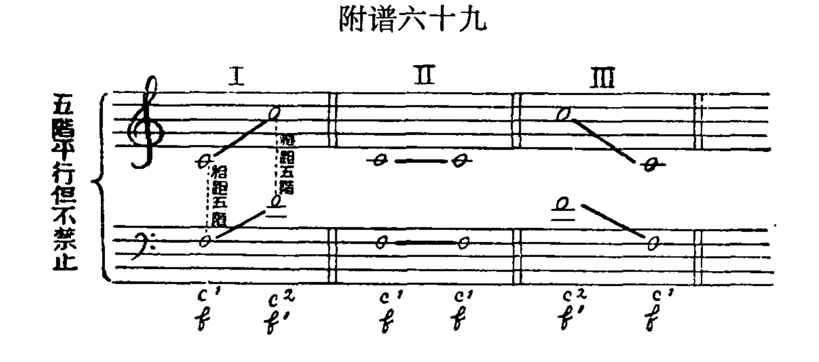
又八阶平行有例外一种，不在禁例。譬如前一个谐和为 g、g^1（相距八阶），后一个谐和亦为 G、g（相距亦系八阶），虽构成平行形式，却在不犯禁例之列。如下列谱中之Ⅰ是也（Ⅱ、Ⅲ两例亦同）。

附谱六十八



同样，五阶平行亦有例外一种，不在禁例。譬如前一个谐和为 f、c^1（相距五阶），后一个谐和亦为 f^1、c^2（相距亦系五阶），虽构成平行形式，却在不犯禁例之列。如下列谱中之Ⅰ是也（Ⅱ、Ⅲ两例亦同）。

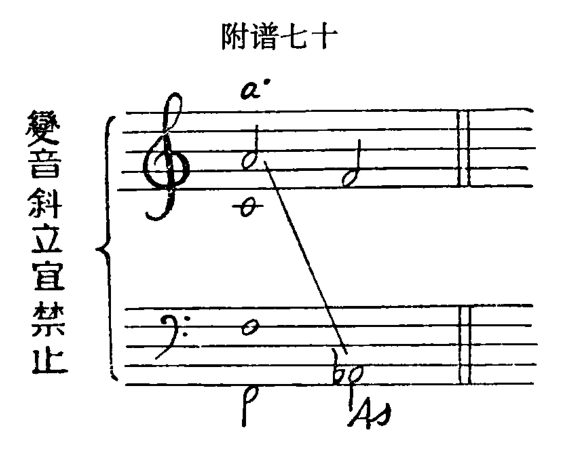
附谱六十九



（庚）禁止变音斜立。何谓变音斜立（Querstand）？譬如前面谐和中曾有一个 a^1 音，现在后面谐和中，却把 a 音降低半音成为 as，而且把他置于低音音级之内，遂构成
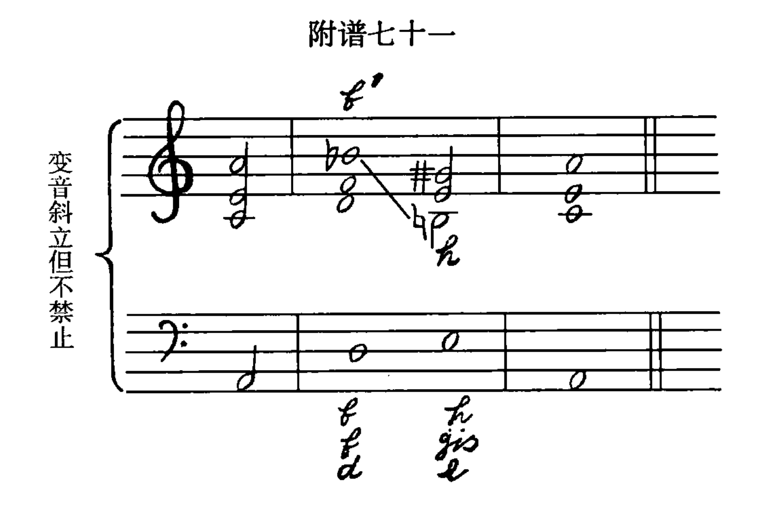
变音斜立形式，为音乐家所避忌。如下列一谱是也（或把 a 增高半音成为 ais，亦在禁例之列）。

附谱七十



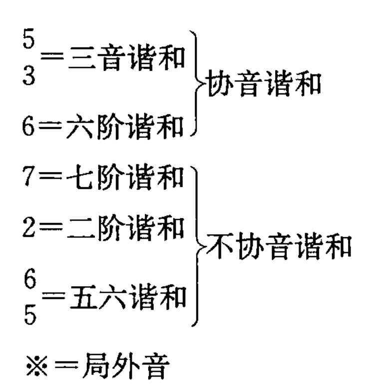
但变音斜立，亦有一个例外，不在禁例。譬如 A 阴调中有一个谐和为 d f b（所谓“乃阿坡六阶谐和”〔Neapolitanische Sexte〕），而后面所跟随之谐和则为 e gis h。于是 b^1 与 h 之间，遂构成变音斜立形式。但在此处，却在不犯禁例之列。

附谱七十一



（十二）一篇乐谱的解析

我现在且引一篇乐谱为例，以作本编的结束。这篇乐谱是德国宗教改革家马丁·路德（Martin Luther）1538 年所谱的，题曰：《我从天上来》（Vom Himmel hoch da komm ich her）。我们可以把他的“谐和”（Akkord）、“转调”（Modulation）以及“结尾”（Schluss）等等，一一分析出来。兹先将下列谱中所用的符号，说明如下：
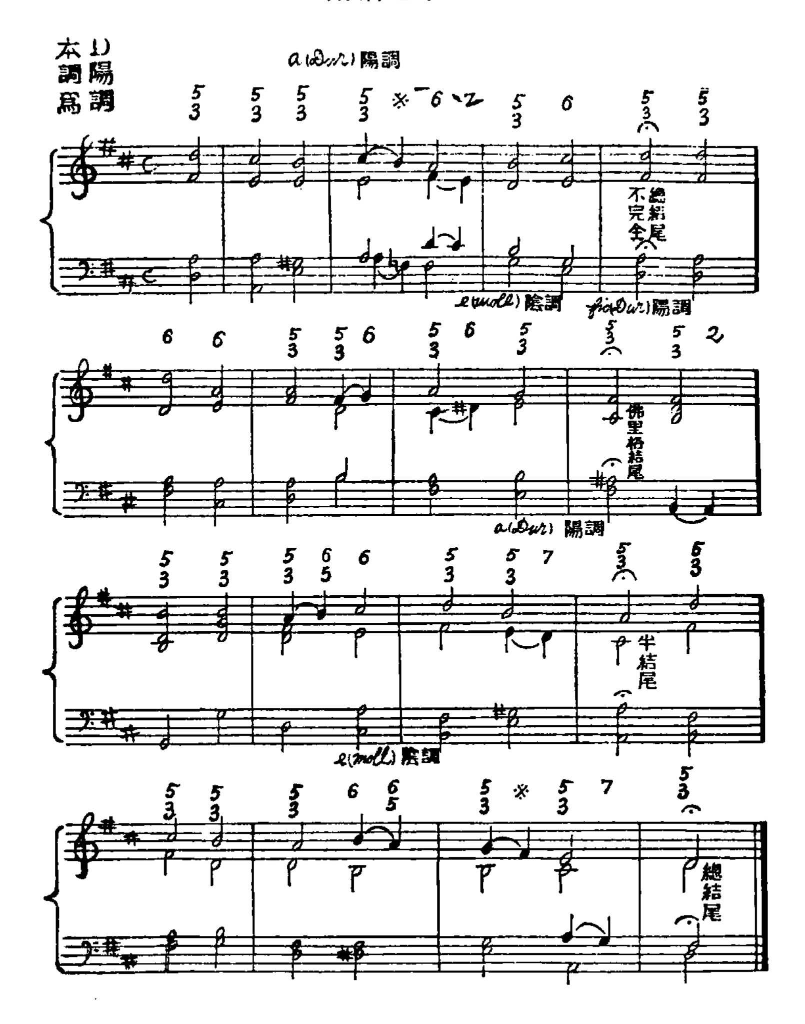


$\frac{5}{3}$＝三音谐和 ⎫
6＝六阶谐和 ⎭ 协音谐和

7＝七阶谐和 ⎫
2＝二阶谐和 ⎬ 不协音谐和
$\frac{6}{5}$＝五六谐和 ⎭

※＝局外音

附谱七十二



我们细看上面这篇乐谱。第一，就“谐和”而论，则其中共有三十四个“协音谐和”，六个“不协音谐和”，两个“局外音”。我们知道，古代作品皆偏于“协音谐和”，而与近代之喜用“不协音谐和”者不同。所以本篇乐谱之中所谓“不协音谐和”者，实

寥寥无几，而且皆居于极不重要之地位，每次昙花一现，随即继之以“协音谐和”以解散之（如谱中每于 7、2、$^{6}_{5}$等等之后，紧随一个$^{5}_{3}$或 6 以解散之），又与近代作品常将“不协音谐和”置于重要地位，且每次连用数个者不同。至于“局外音”本与该项谐和无关，不过一种过路之人而已，其不重要，无待深论。

第二，再就“转调”而论，该谱的本调原为 D 阳调，但是到了第三个谐和之时，即转入 A 阳调（A 阳调为 D 阳调之“上五音乐调”〔Daminant-Tonart〕）。未几，复行退回 D 阳调（按谱中符号〰〰〰，即表示所转入之异调与该异调所占领之区域。下仿此），其后又转入 E 阴调及 Fis 阳调，以便构成“佛里格结尾”（其理由详下）。自此以后又复退回 D 阳调，中间再经两度之转调（一为 A 阳调，一为 E 阴调），最终仍以 D 阳调结尾。现在我们再把这篇乐谱“转调”的次序，排列如下，以醒眉目。

Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ
（本调开始）	（第一次转入）	（复回）
D 阳调→	A 阳调→	D 阳调→
Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ
（第二次转入）	（复回）	（第三次转入）
E 阴调及 Fis 阳调→	D 阳调→	A 阳调→
Ⅶ	Ⅷ	Ⅸ
（复回）	（第四次转入）	（复回本调作终）
D 阳调→	E 阴调→	D 阳调

好了，仅仅这样一个短调，而其中转来转去，竟有九次之多。即此一端，我们亦可看见西洋人之喜欢转调了。

第三，再就“结尾”而论，本篇乐谱可以分作四段。第一段结尾，是用的本调的“基音谐和”d fis a，近于“总结尾”，但最末前一个谐和，既非“上五音七阶谐和”a cis e g，亦非“下五音谐和”g h d，实不合于前述之“总结尾”条件，故吾人呼之为“不完全之总结尾”。第二段是用的本调第三阶所组成之阳调三音谐和 fis ais cis 以结尾，是为“佛里格结尾”（至于前面所用之“E 阴调谐和”仅为“佛里格结尾”之预备谐和而已）。第三段结尾是用的本调“上五音谐和”a cis（e），是为“半结尾”。第四段结尾，是用的本调“基音谐和”d fis（a），是为“总结尾”。

第肆编　篇法学

（一）篇法基本形式

“篇法学”（Formenlehre），即是研究乐谱中篇章句读种种结构之法。西洋乐谱形式虽多，但其中却有一个共同之点如下：

篇首，正面文章。

篇中，插入一些反面文章。

篇末，回应篇首文章。

好像我们著一篇文章，用了“且夫”二字开始，叙述一些正面文字，到了中间，又用“然而”二字一转，改用反面笔法，有如波澜突起。而最后结论，则仍归入本题，以“故曰”二字，回应篇首文章，作一结束。于是他人对于这篇文章的结构与用意无不异常明了。制谱与作文既皆用以表出作者心中意思，故其用笔之理，亦复可以彼此相通。上面所举那个形式，为各种乐谱所共有，故我们称他为“篇法基本形式”。

（二）句法

何谓“句”？即是每篇乐谱开首之时，用一串声音，将作者心中“一种主要思想”达出，为全篇乐谱之骨。此后所有一切描写，皆无非对于这个“主要思想”，加以烘托形容，反复讨论而已。

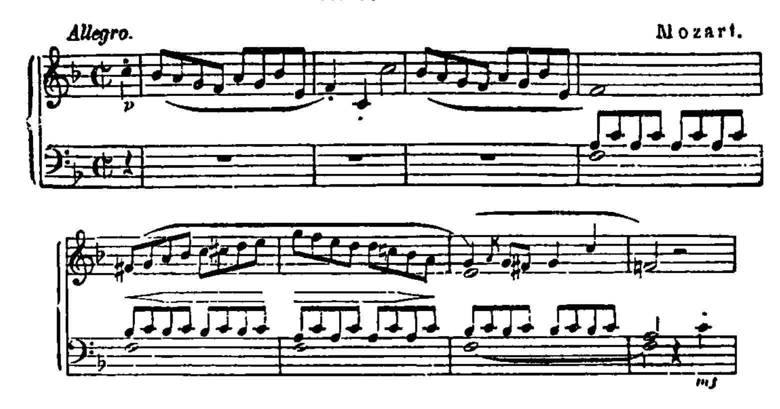
西洋乐谱中所谓“一句”，大概系以“八拍”所造成（此专就古典派而言）。其中复可分为两种：一曰“单句”，二曰“复句”。前者无“读”之句，如“管仲之器小哉”一句，我们不能加以分割之类是也；后者有“读”之句，如“学而时习之，不亦说乎”，我们可以将他分为上下两个半句之类是也。但是无论单句、复句，我们在此处通称之为“一句”。

在“一句”之中，或始终不越“本调”范围，或未几即转入“他调”，皆视作者用

笔如何而后定，初无何等限制。兹举四例如下：
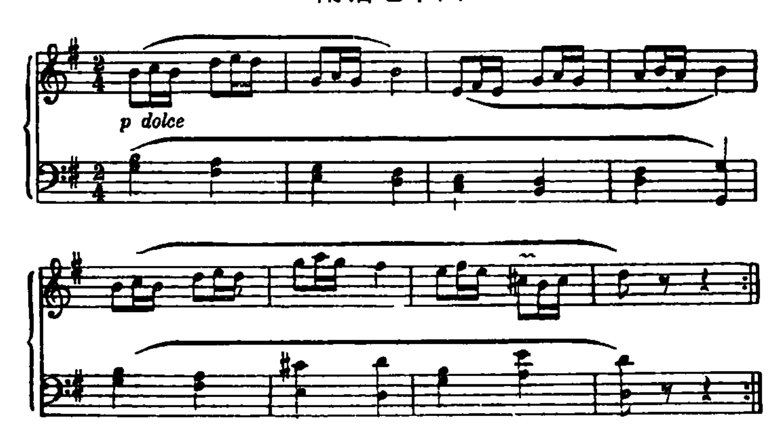
（甲）单句之例一（始终未越本调范围者）。

附谱七十三
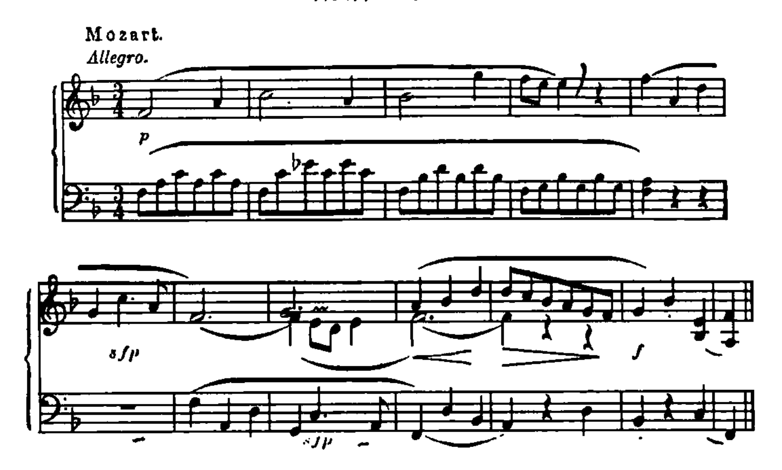


（乙）单句之例二（已转入他调者）。

附谱七十四
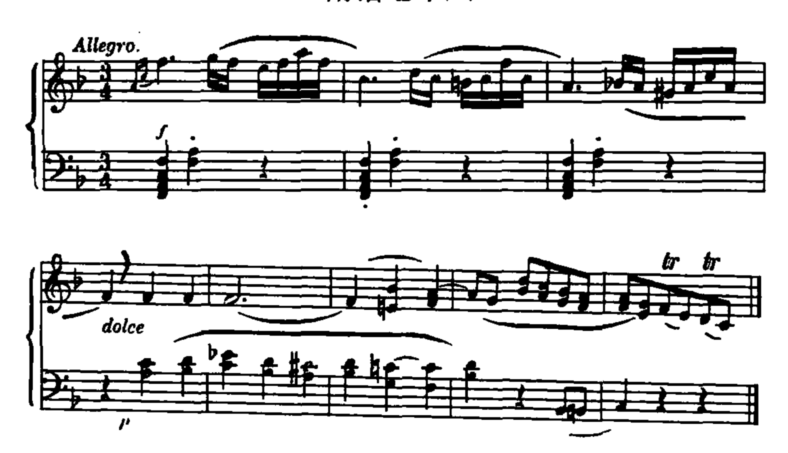


（丙）复句之例一（始终未越本调范围者）。

附谱七十五



（丁）复句之例二（已转入他调者）。





以上所举四例，皆称为“一句”。假如我们为扩张篇幅起见，把这“一句”重复一遍，而内容上并无重大变更，则仍只能算作“一句”。好像是我们念了一句“管仲之器小哉”，随后再用低声或高声重念琴[1]遍“管仲之器小哉”，于思想上并无变更，我们仍把他视为一句可也。

（三）篇法
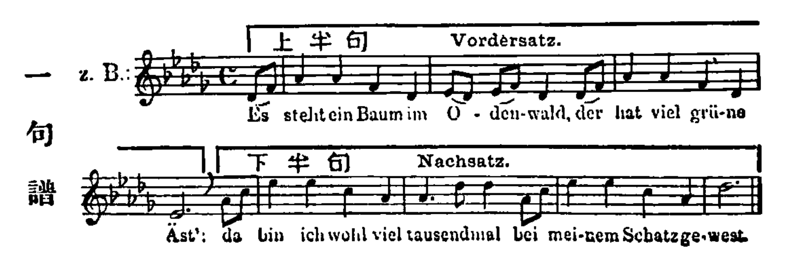
关于篇法的结构，我们可以分为下列十二种：（Ⅰ）“一句谱”（Einsätzige Form），及其“变化谱”（Variationenform）。（Ⅱ）“二句谱”（Zweisätzige Form），及其“变化谱”。（Ⅲ）“三句谱”（Dreisätzige Form），及其“变化谱”。（Ⅳ）“三段谱”（Dreitheilige Form）。（Ⅴ）“循环谱”（Rondoform）。（Ⅵ）“琐娜台”（Sonate）。（Ⅶ）“小琐娜台”（Sonatine）。（Ⅷ）“生风里”（Symphonie）。（Ⅸ）“空澈堤”（Concert）。（Ⅹ）“导场音乐”（Ouvertüre）。（Ⅺ）“舒怡塔”（Suite）。（Ⅻ）“跳舞音乐”（Tanzform）。兹请分述如下。

（Ⅰ）“一句谱”及其“变化谱”。一句谱（Einsätzige Form），算是西洋乐谱中最简单的形式，其内容只有“一句”（大概是“复句”，因为“单句”未免过于太简，不成其为一篇乐谱）。这种乐谱，仅于童谣或民歌中见之而已。其式如下：
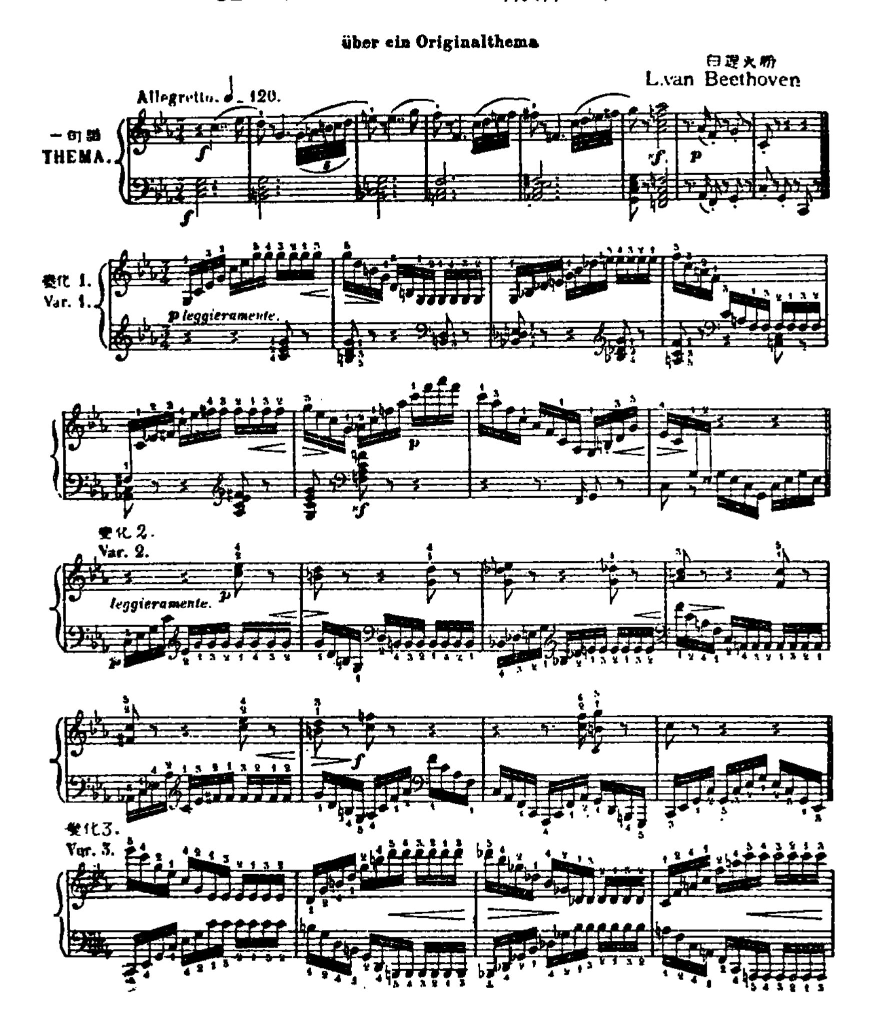
---

① 原文如此，疑有误。
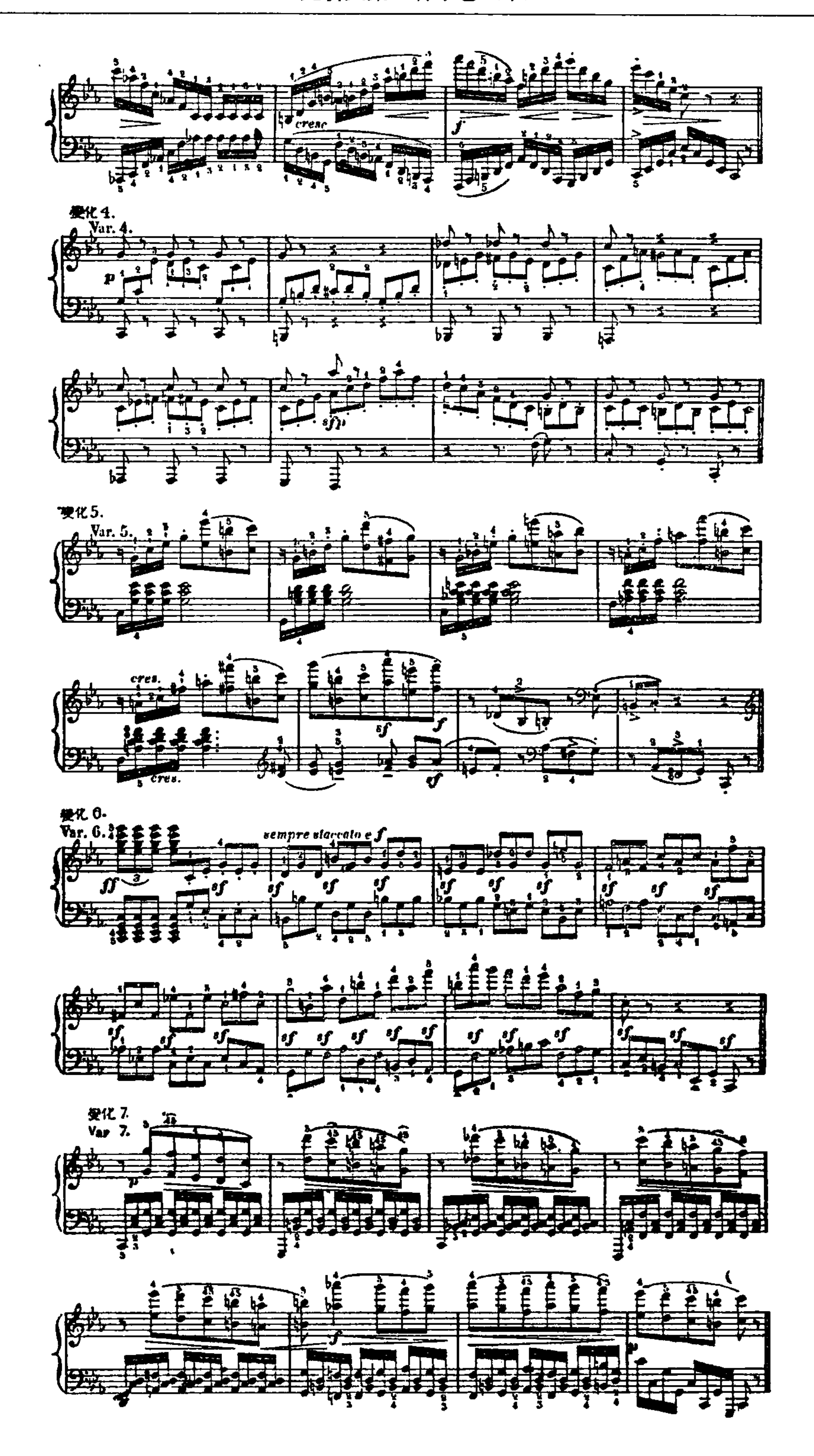
附谱七十七
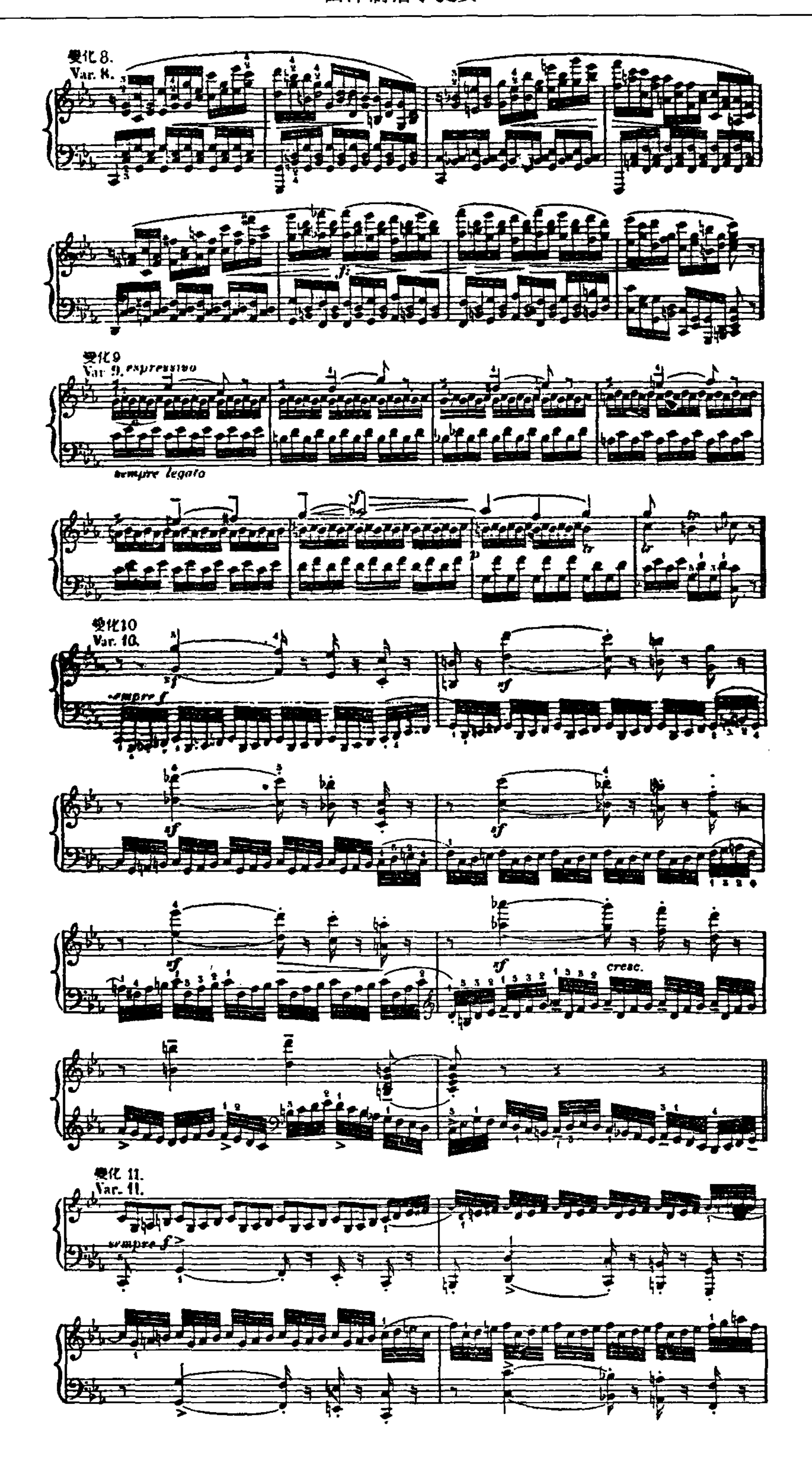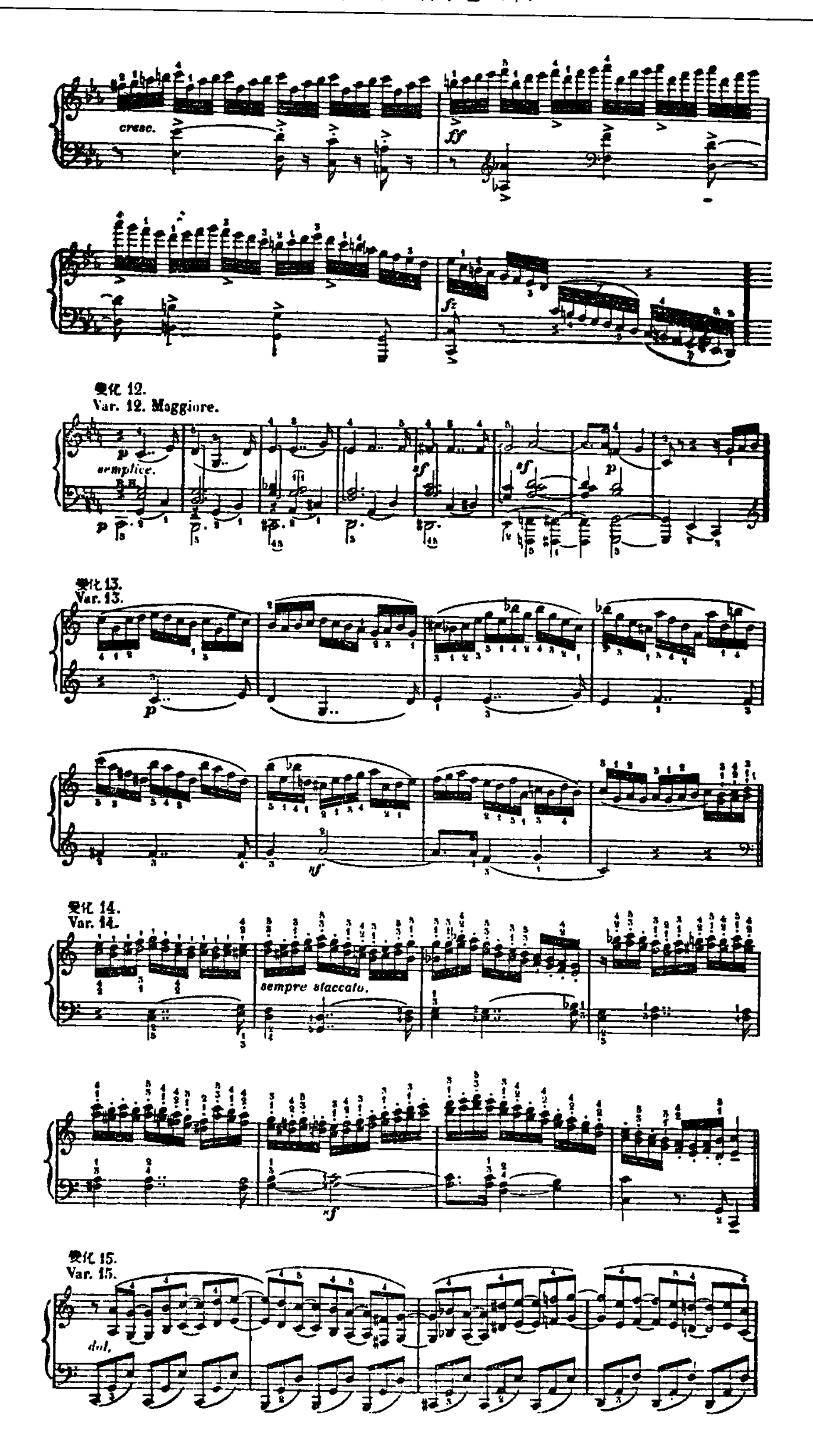


假如我们把这一句不当作一篇乐谱看待，而仅把他当作长篇乐谱中的一种“主要乐句”（Thema）看待，那么，我们便可以将这一句改头换面（但是主要成分仍不变动），屡次变化，则亦可以演成一篇较长的乐谱。西人称之为“变化谱”（Variationenform）。其式如下（按上面所谓“一句谱”，多系“复句”。至于“变化谱”则无论“单句”或“复句”皆可）：
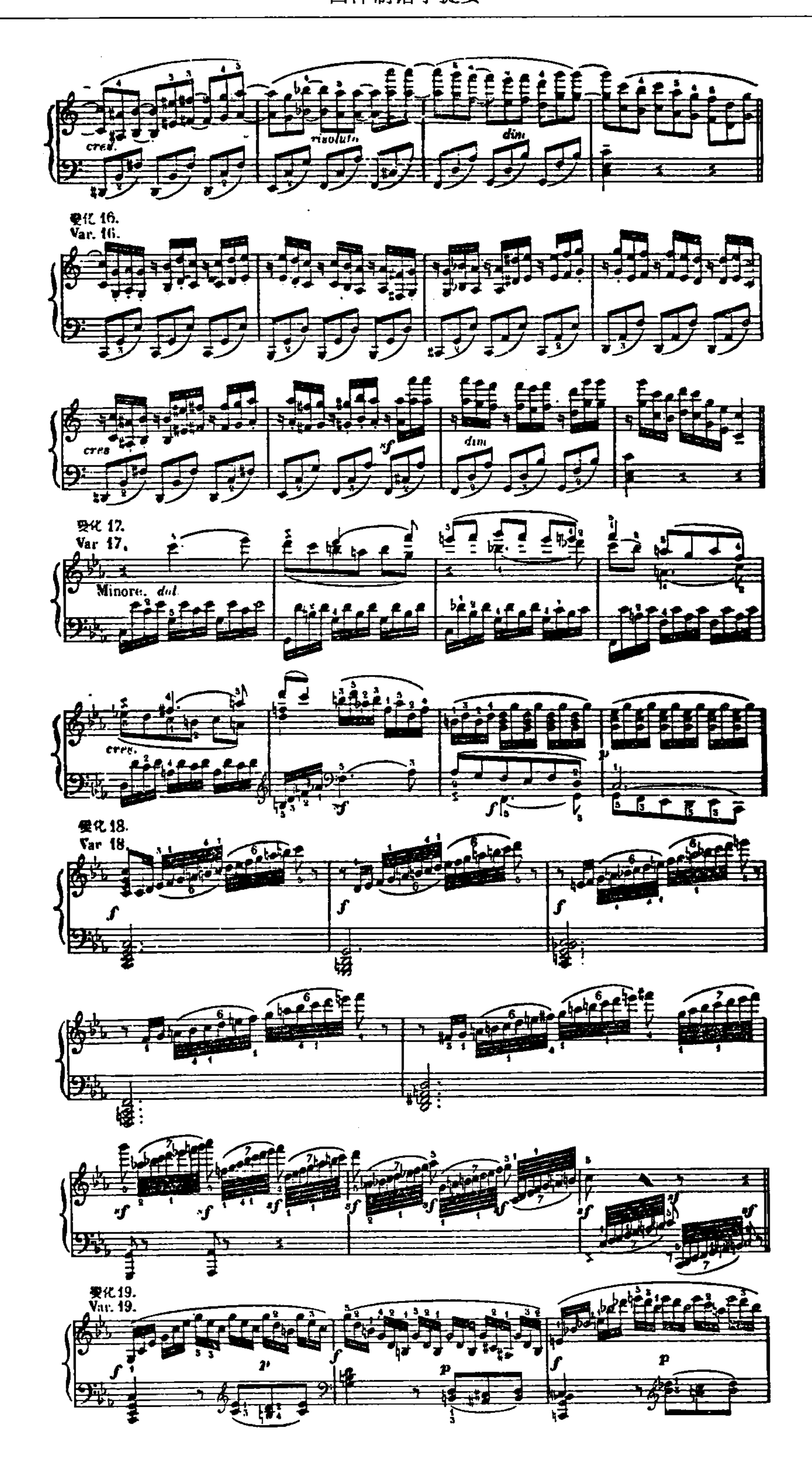
32 VARIATIONEN 附谱七十八
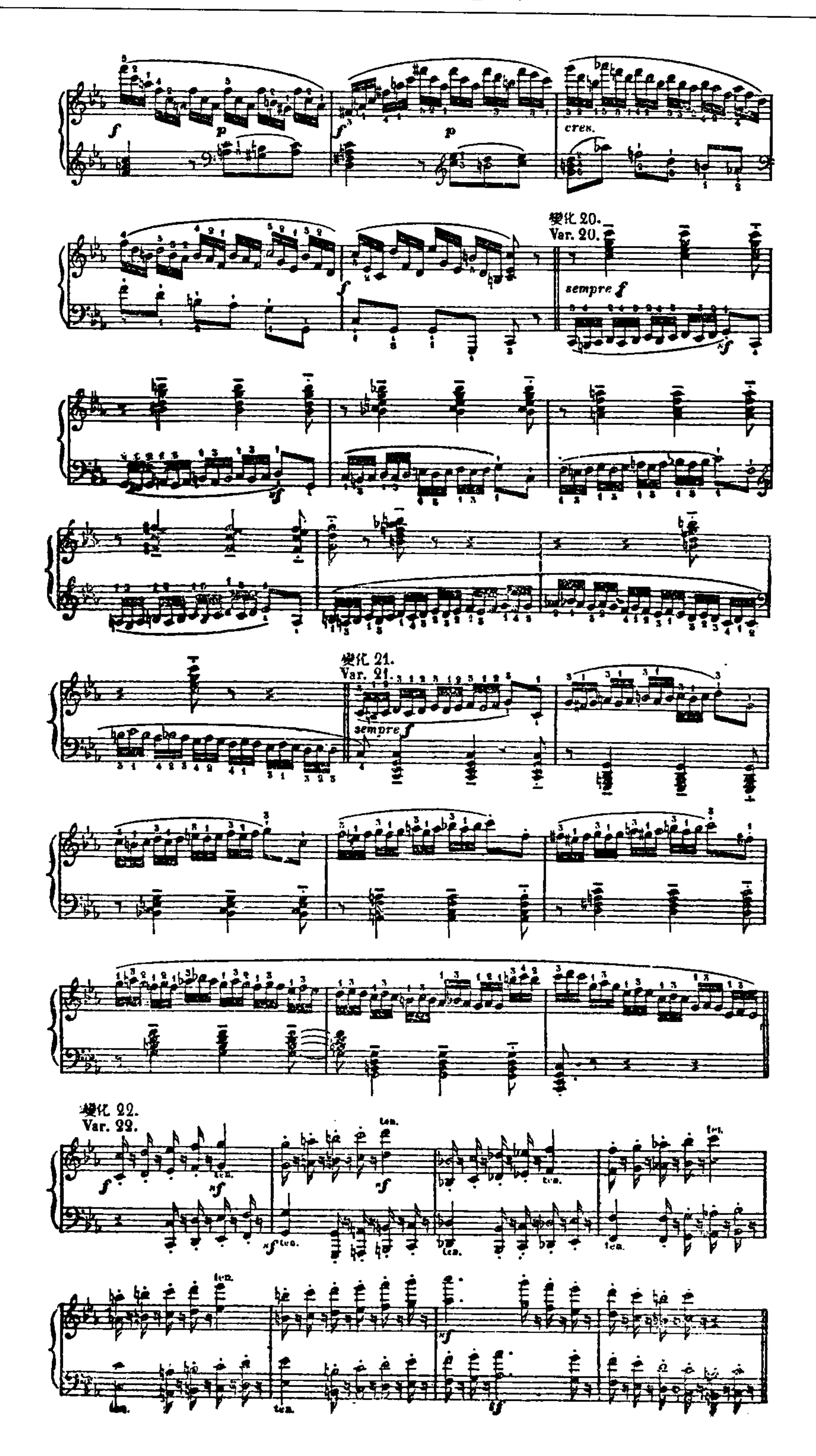



变化 4.
Var. 4.
变化 5.
Var. 5.
cres.
变化 6.
Var. 6.
sempre staccato e f
变化 7.
Var. 7.
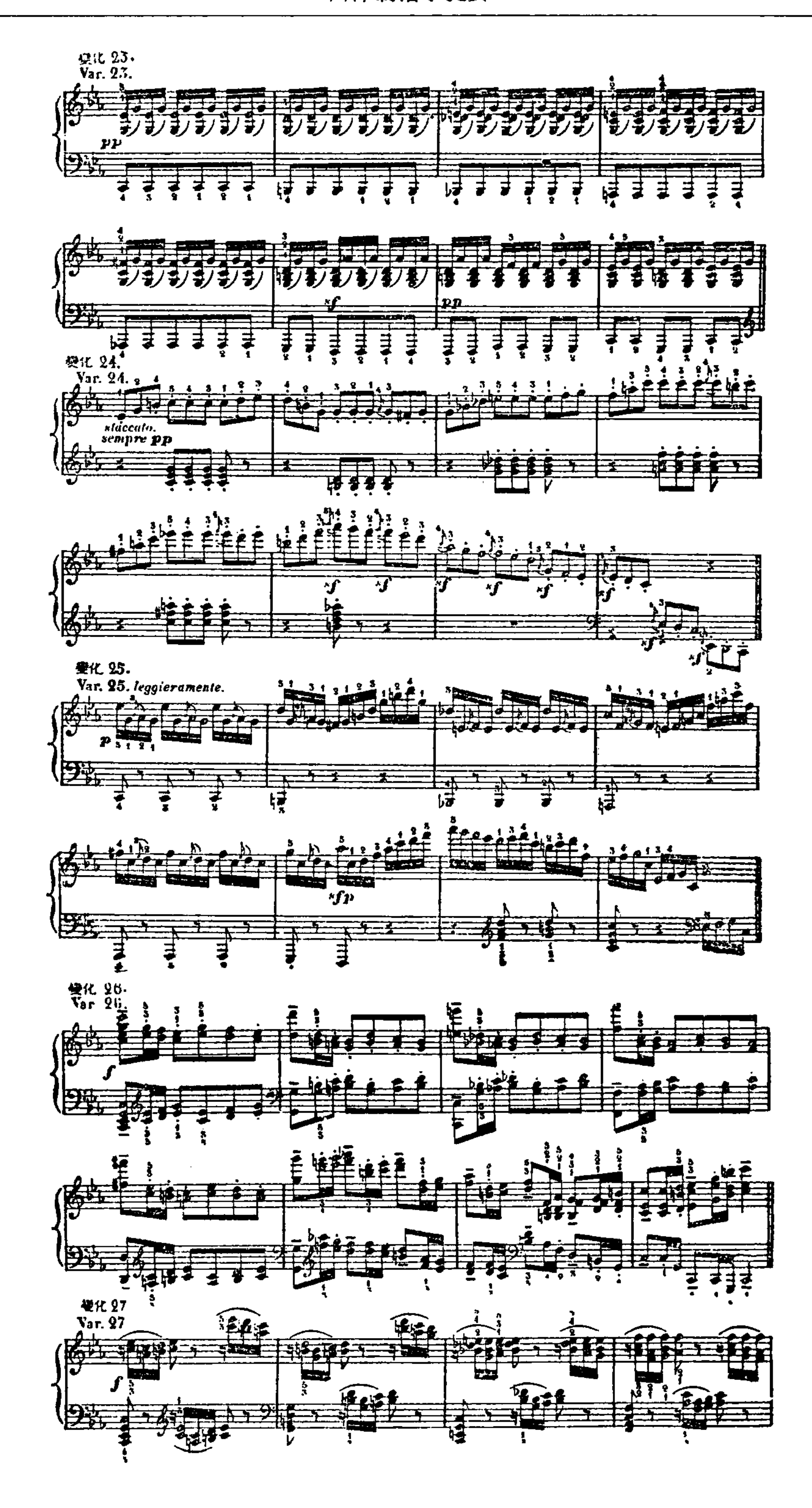

变化 8.
Var. 8.
变化 9
Var. 9. espressivo
sempre legato
变化 10
Var. 10.
sempre f
sf
cresc.
变化 11.
Var. 11.
sempre f


cresc.
ff
fz
變化 12.
Var. 12. Maggiore.
p
semplice.
sf
變化 13.
Var. 13.
變化 14.
Var. 14.
sempre staccato.
變化 15.
Var. 15.
dol.


cres.
risoluto
dim
变化 16.
Var. 16.
cres
sf
dim
变化 17.
Var 17.
Minore. dol.
cres.
变化 18.
Var 18.
变化 19.
Var. 19.



变化 20.
Var. 20.
sempre f
变化 21.
Var. 21.
sempre f
变化 22.
Var. 22.
cresc.
ten.


變化 23.
Var. 23.
pp
sf
pp
變化 24.
Var. 24.
staccato.
sempre pp
sf
變化 25.
Var. 25. leggieramente.
p
sfp
變化 26.
Var. 26.
f
變化 27
Var. 27
f

變化 28.
Var 28

p semplice.

變化 29.
Var. 29.

ff

f

ff
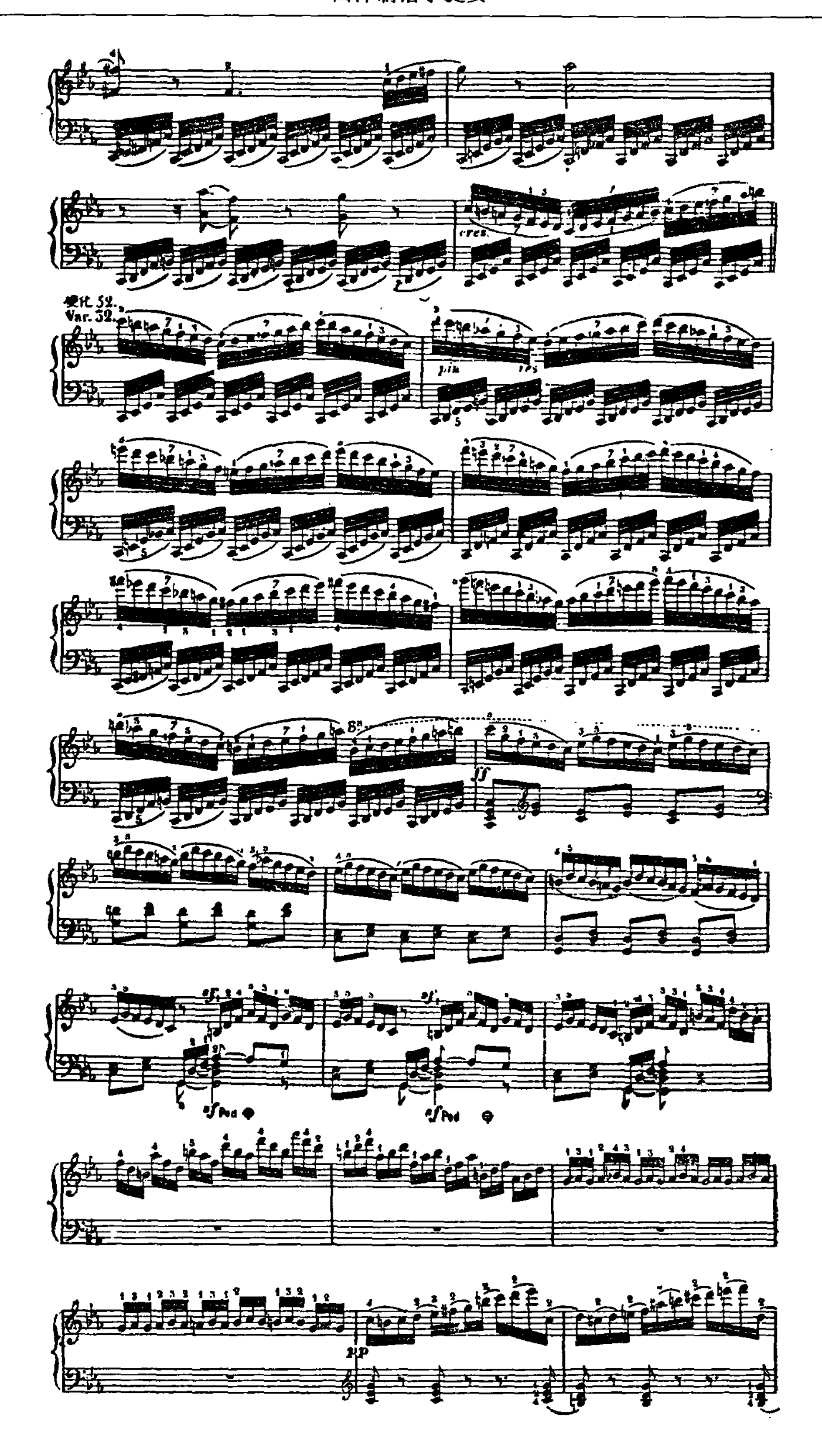
變化 30.
Var. 30.

pp *cres.* *dim.* *pp*

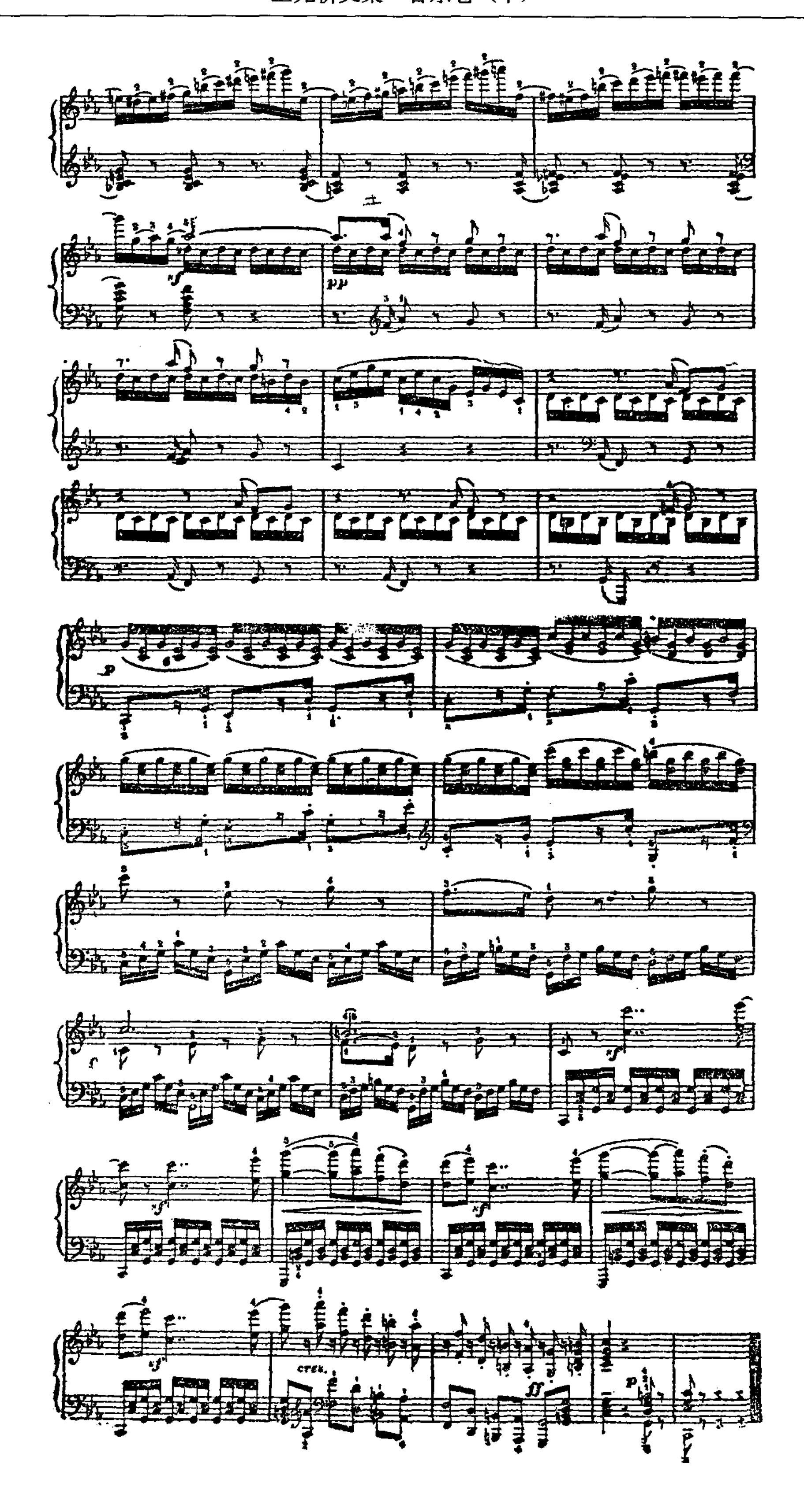
變化 31.
Var. 31.

sempre pp
pp
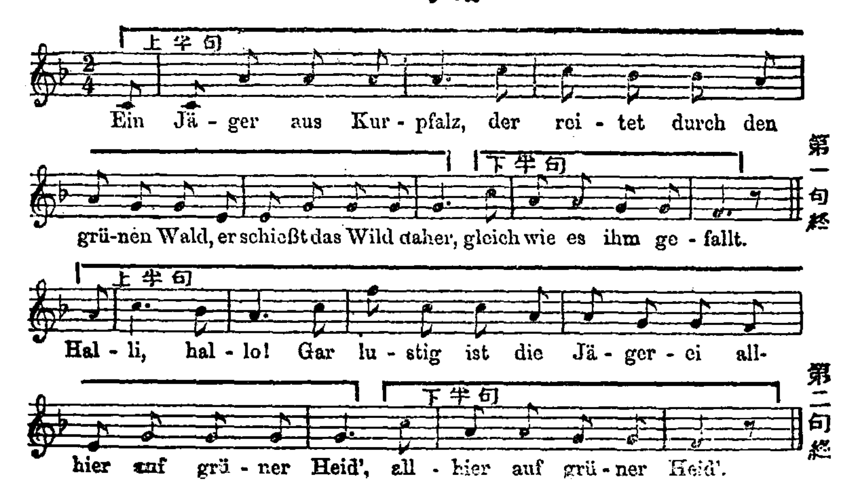




cres.
变化32.
Var. 32.
più
ff
p


pp
p
f
sf
cresc.
ff

（Ⅱ）“二句谱”及其“变化谱”。“二句谱”（Zweisätzige Form），系用两句所构成的乐谱，亦仅于民间歌谣中见之而已。其式如下：

附谱七十九





同样，我们亦可以把这二句改头换面，屡次变化，将他演成一篇较长的“变化谱”（请参看附谱八十五）。
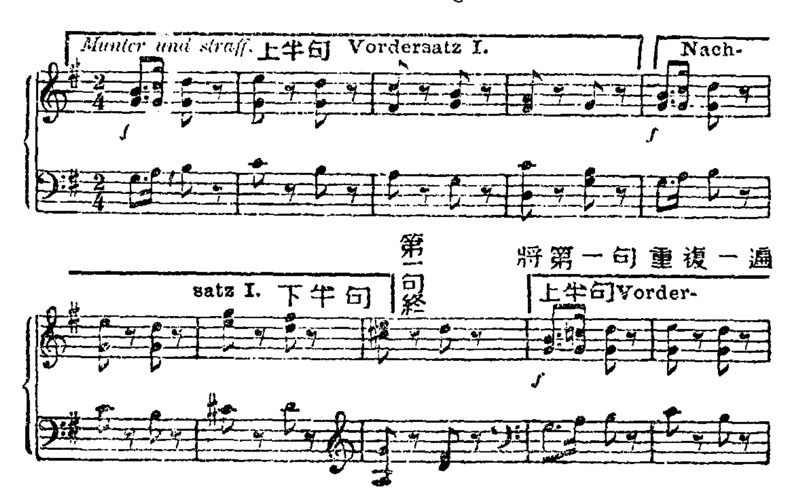
（Ⅲ）“三句谱”及其“变化谱”。三句谱（Dreisätzige Form），系用三句所构成的乐谱，其用途较上述两种为宽。常于普通歌谱以及 Praludium，Nocturno，Romanze，Jmpromptu，Etude 诸谱中见之。兹举一例如下：
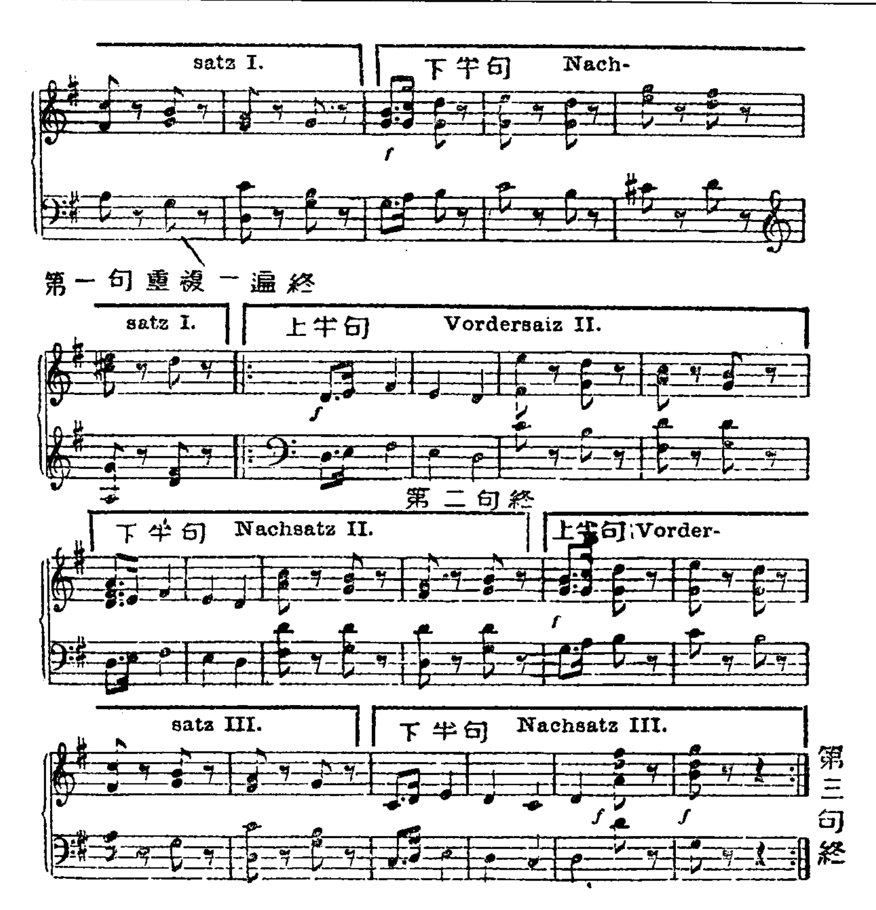
附谱八十

三句譜

Soldatenmarsch.
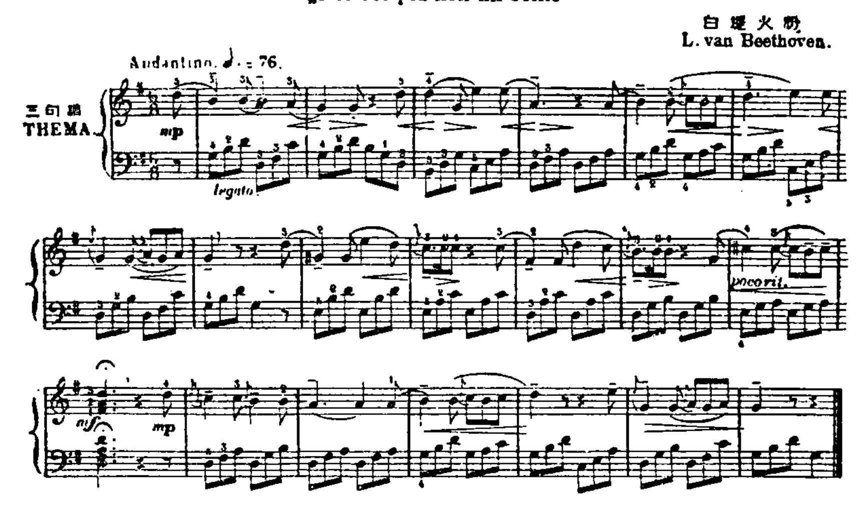
Rob. Schumann. Jugendalbum.
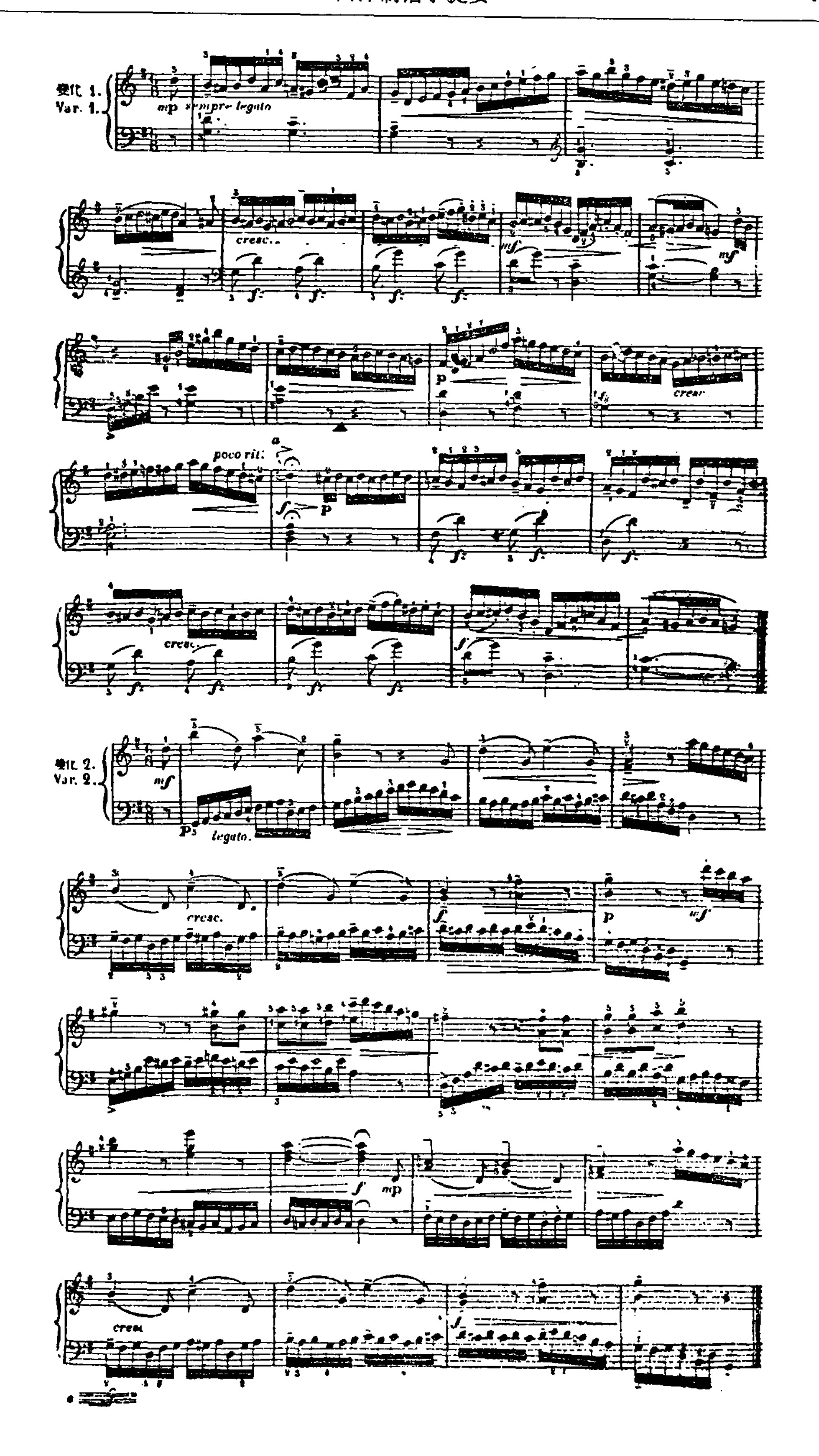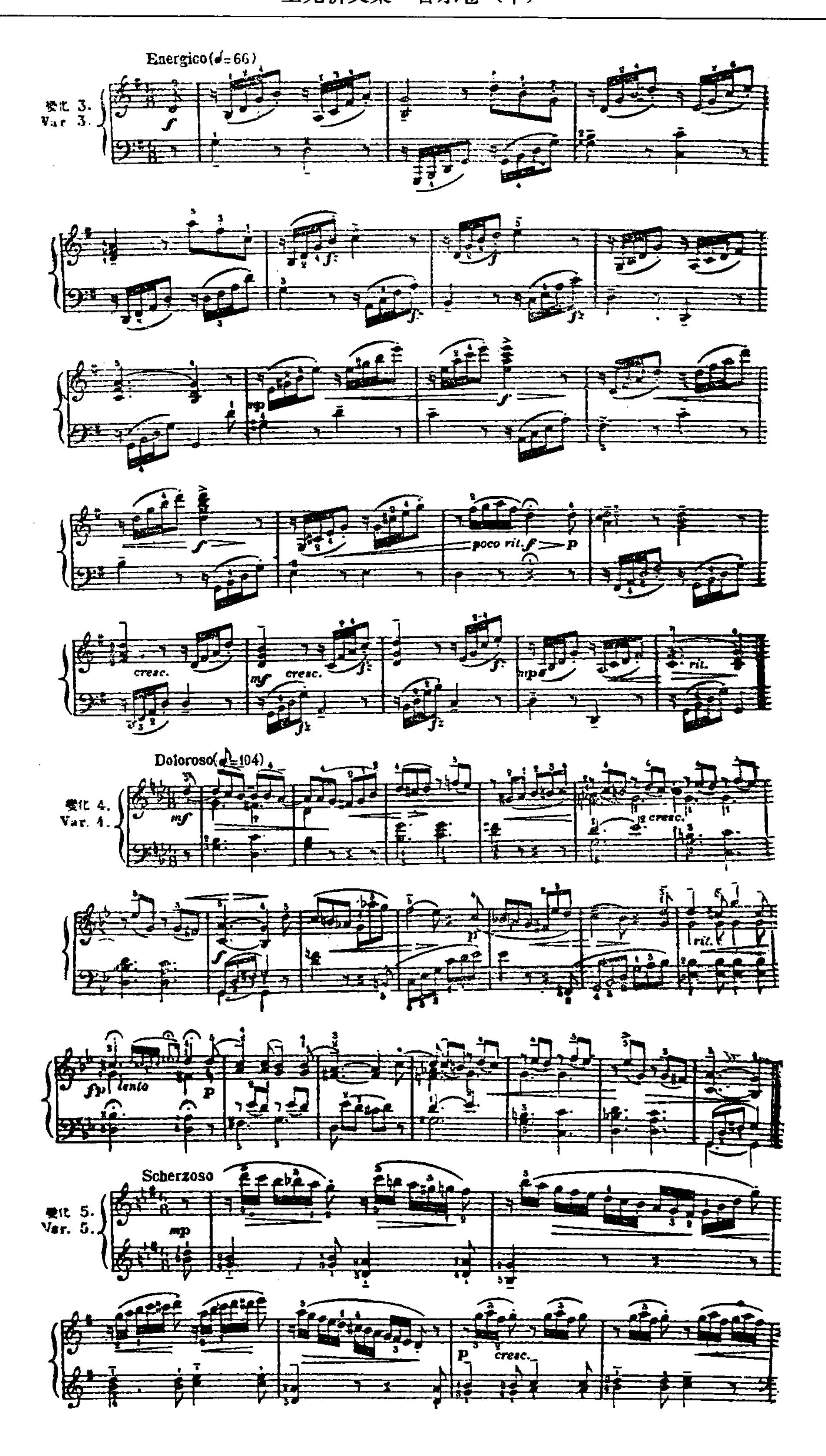




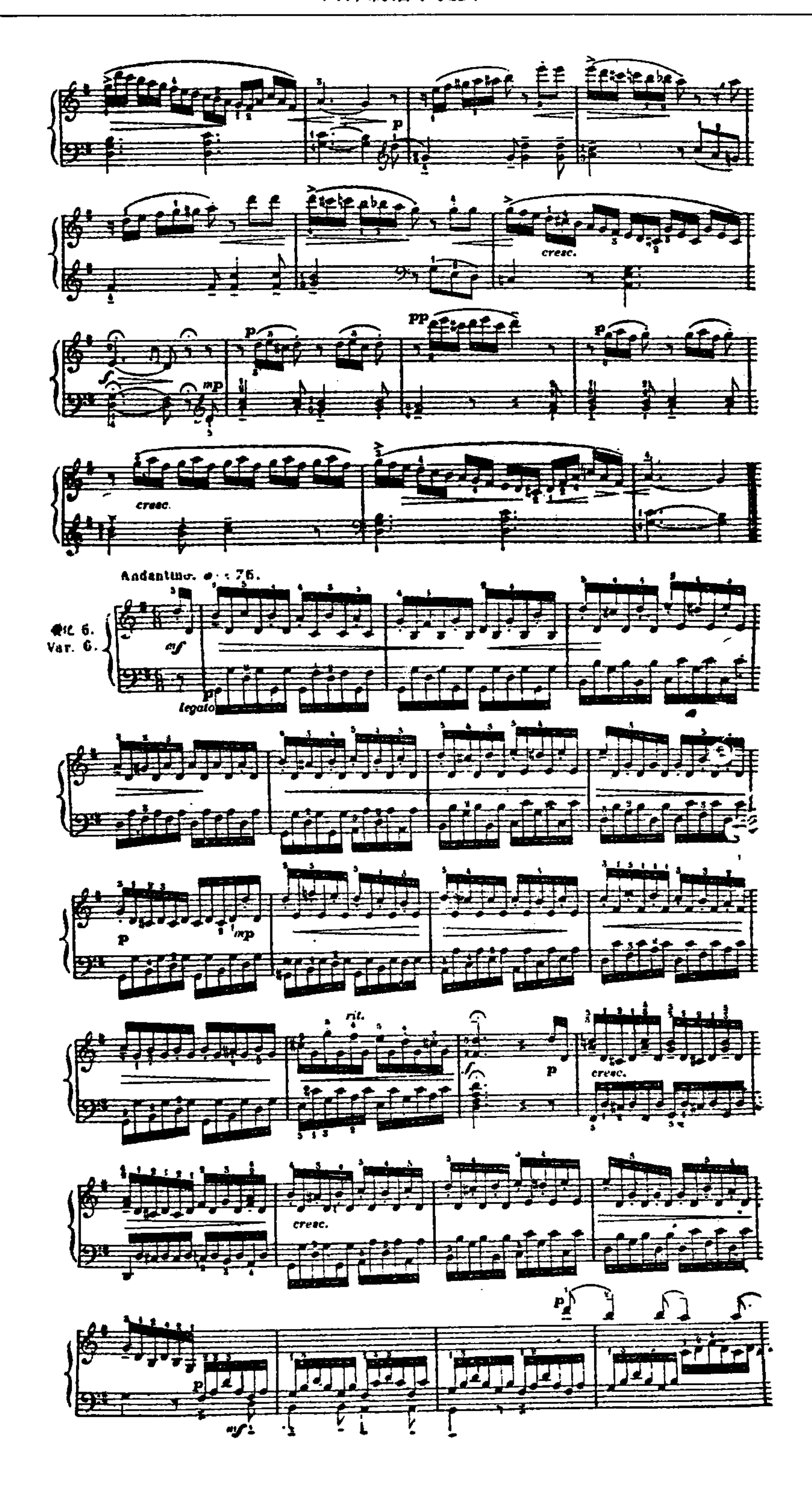
同样，三句谱亦可把他演成一种较长的“变化谱”。其例如下：

附谱八十一
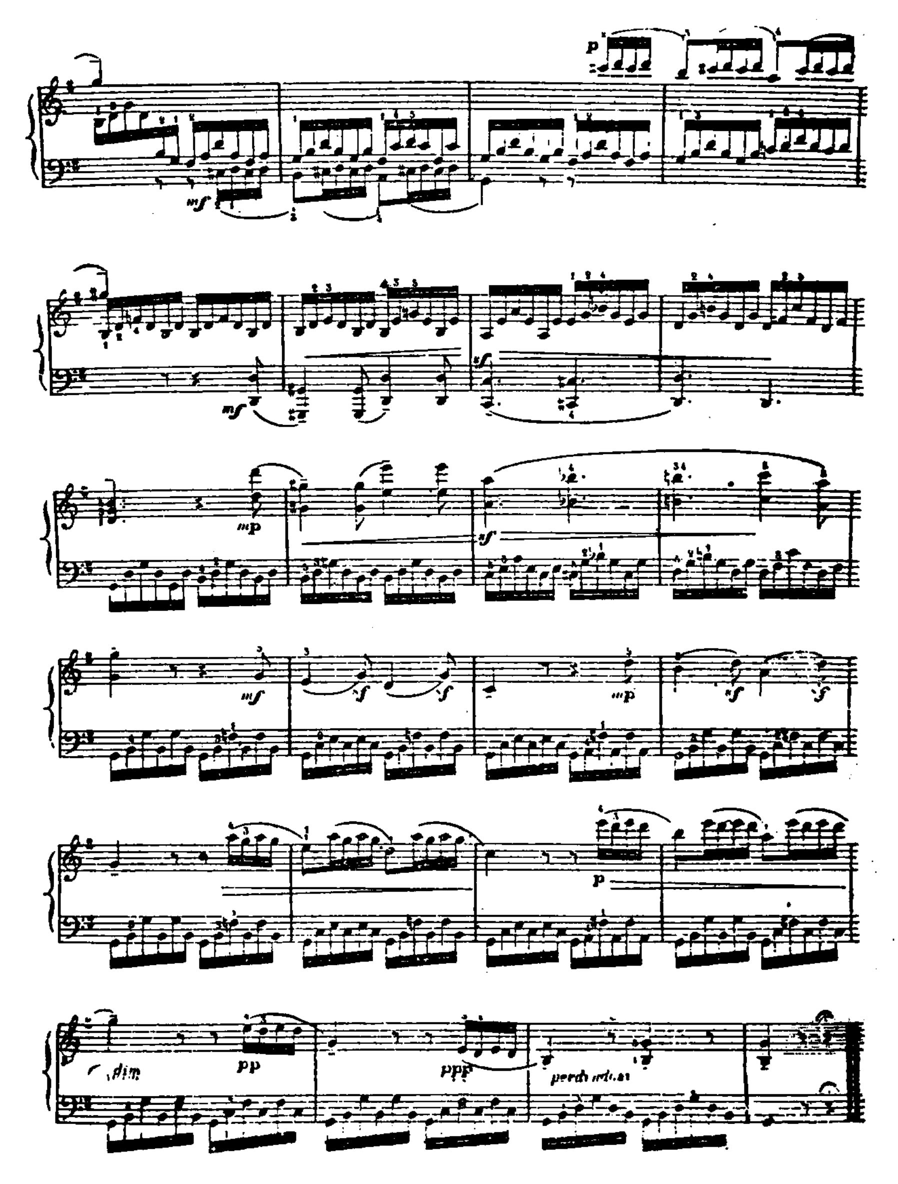



变化 1.
Var. 1.
mp sempre legato
cresc.
mf
p
cresc.
poco rit.
f
p
cresc.
f
变化 2.
Var. 2.
mf
p
legato.
cresc.
f
p
mf
f
mp
cresc.
f


Energico (♩=66)
變化 3.
Var. 3.
poco rit.
cresc.
rit.
Doloroso (♪=104)
變化 4.
Var. 4.
cresc.
rit.
lento
Scherzoso
變化 5.
Var. 5.
cresc.
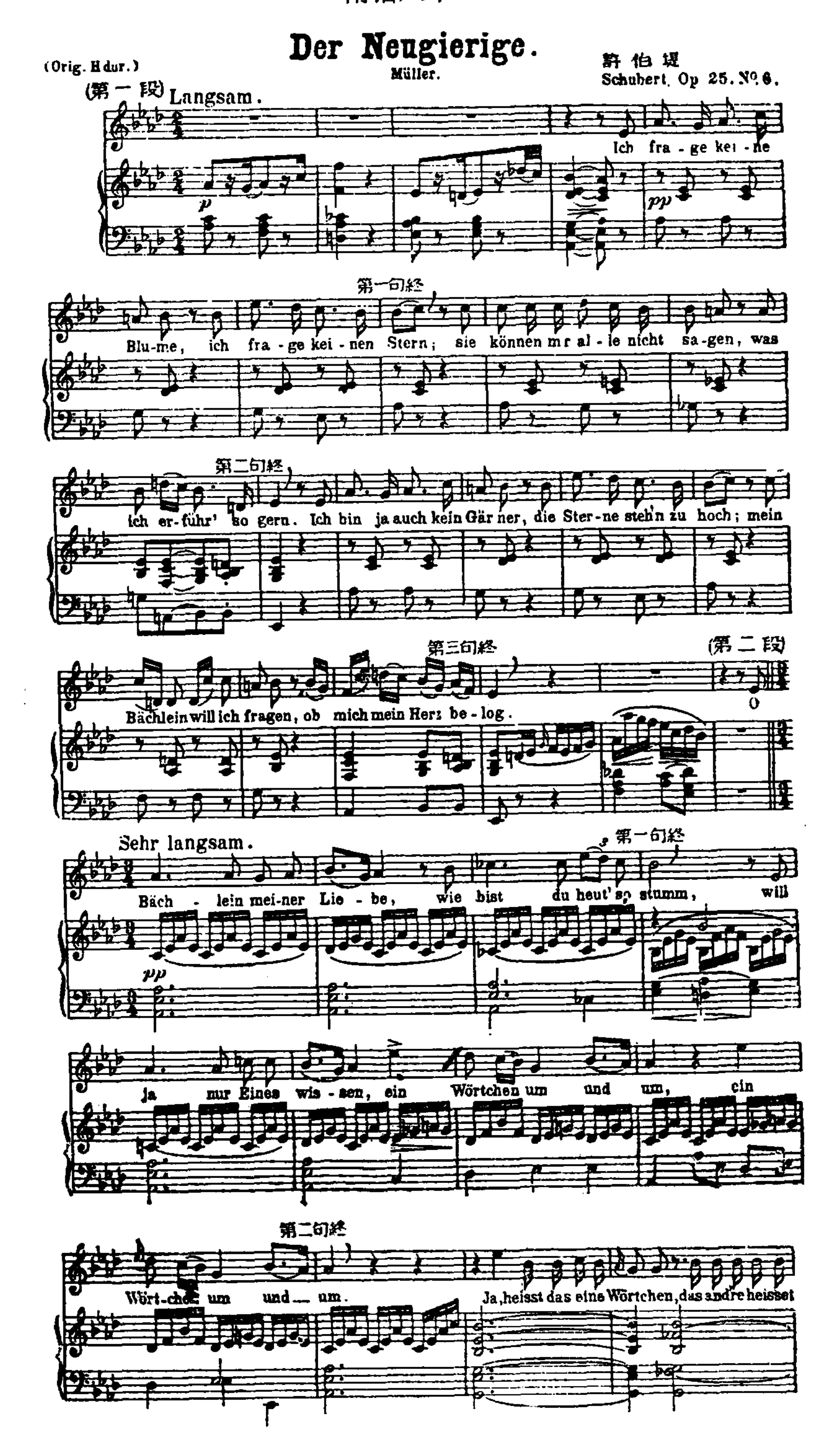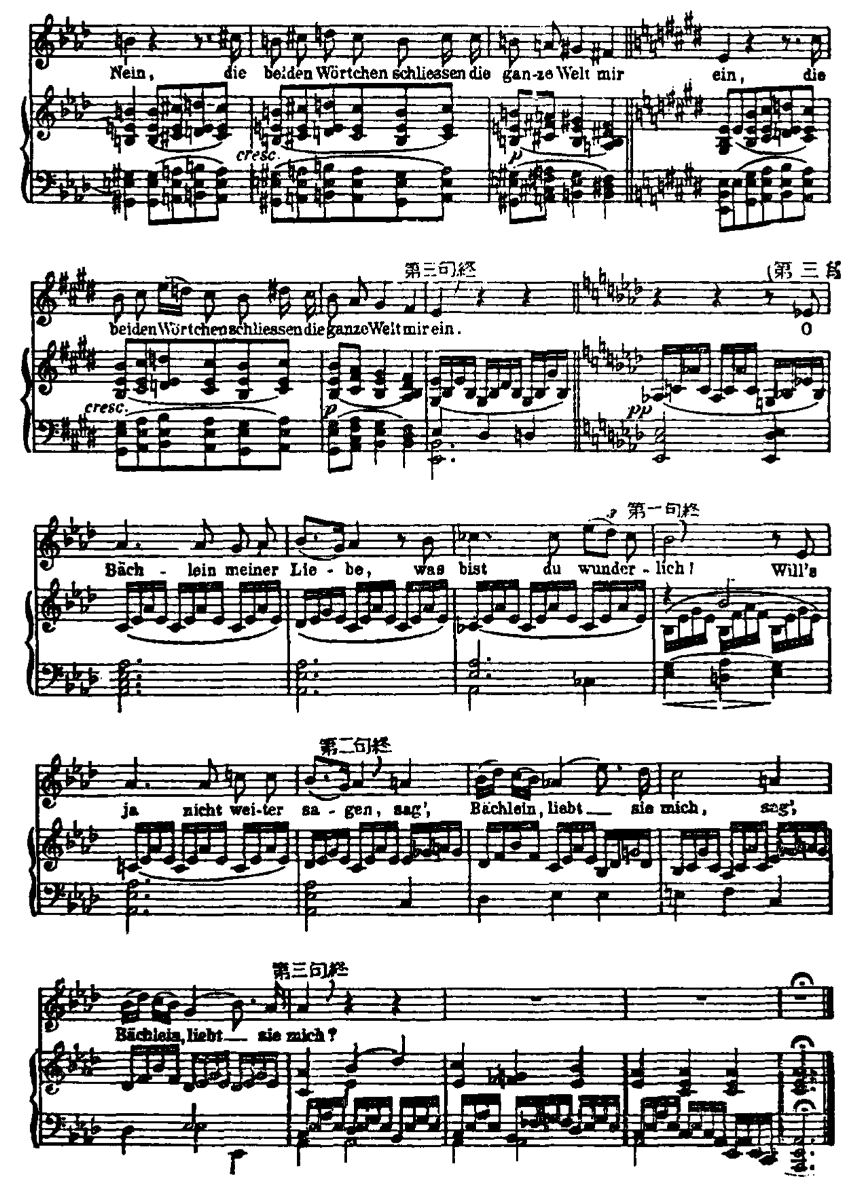


cresc.
Andantino. ♩ = 76.
变化 6.
Var. 6.
legato
rit.



（Ⅳ）三段谱。三段谱（Dreitheilige Form）是三个三句谱所联合起来的。换言之，每一个三句谱各自成为一段，如是者三次，即成为三段谱。通常以第一段写正面文章，第二段用反面或陪衬笔法，第三段复归本题，回应首段文章。此种三段谱形式，在西洋音乐作品中，极占重要位置，几乎随处皆可以看见。兹举一例如下：

附谱八十二


Der Neugierige.
Müller.
許伯建
Schubert. Op 25. No 6.
(Orig. H dur.)
(第一段) Langsam.
Ich fra-ge kei-ne
Blu-me, ich fra-ge kei-nen Stern; sie können mir al-le nicht sa-gen, was
第一句終
第二句終
ich er-führ' so gern. Ich bin ja auch kein Gär-ner, die Ster-ne stehn zu hoch; mein
第三句終
(第二段)
Bächlein will ich fragen, ob mich mein Herz be-log.
O
Sehr langsam.
第一句終
Bäch - lein mei-ner Lie - be, wie bist du heut' so stumm, will
ja nur Eines wis - sen, ein Wörtchen um und um, ein
第二句終
Wört-chen um und um.
Ja, heisst das eine Wörtchen, das andre heisset
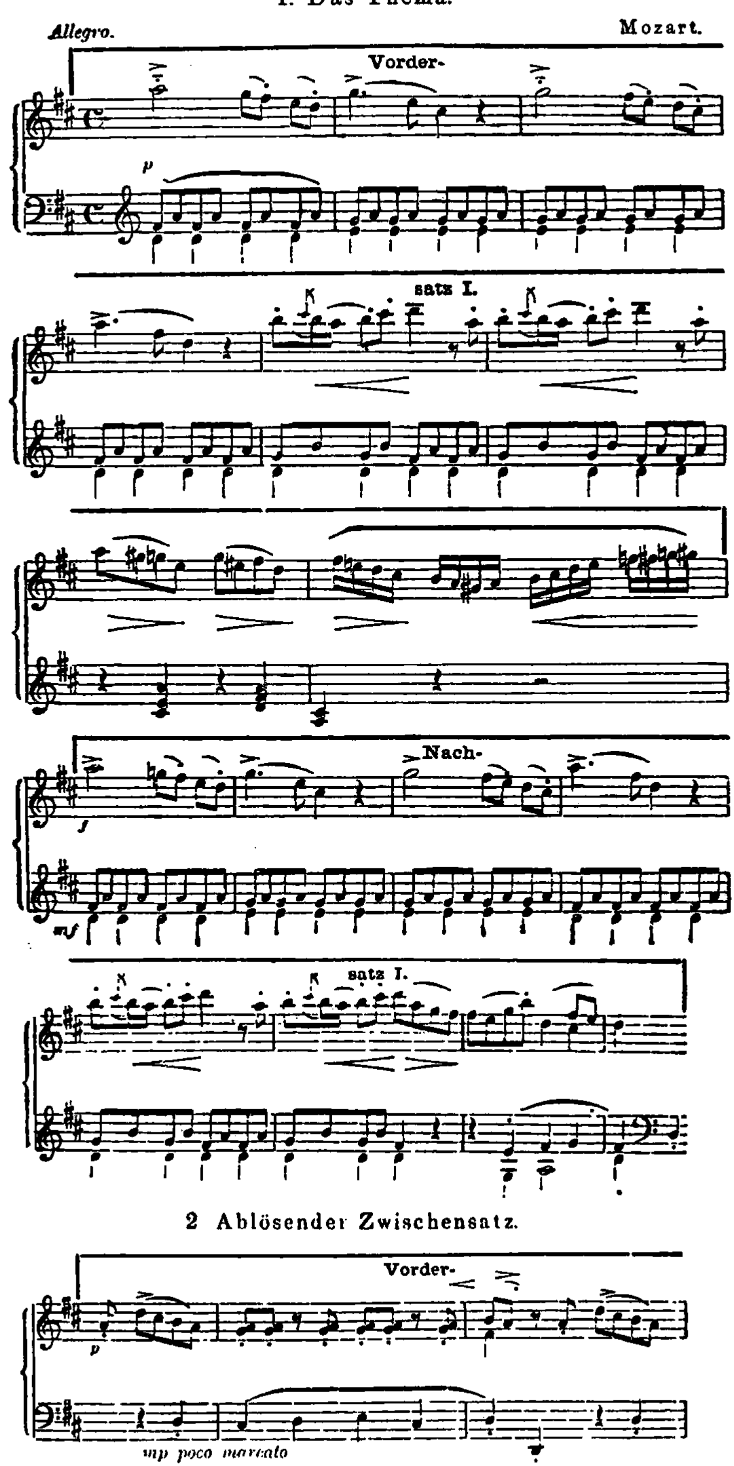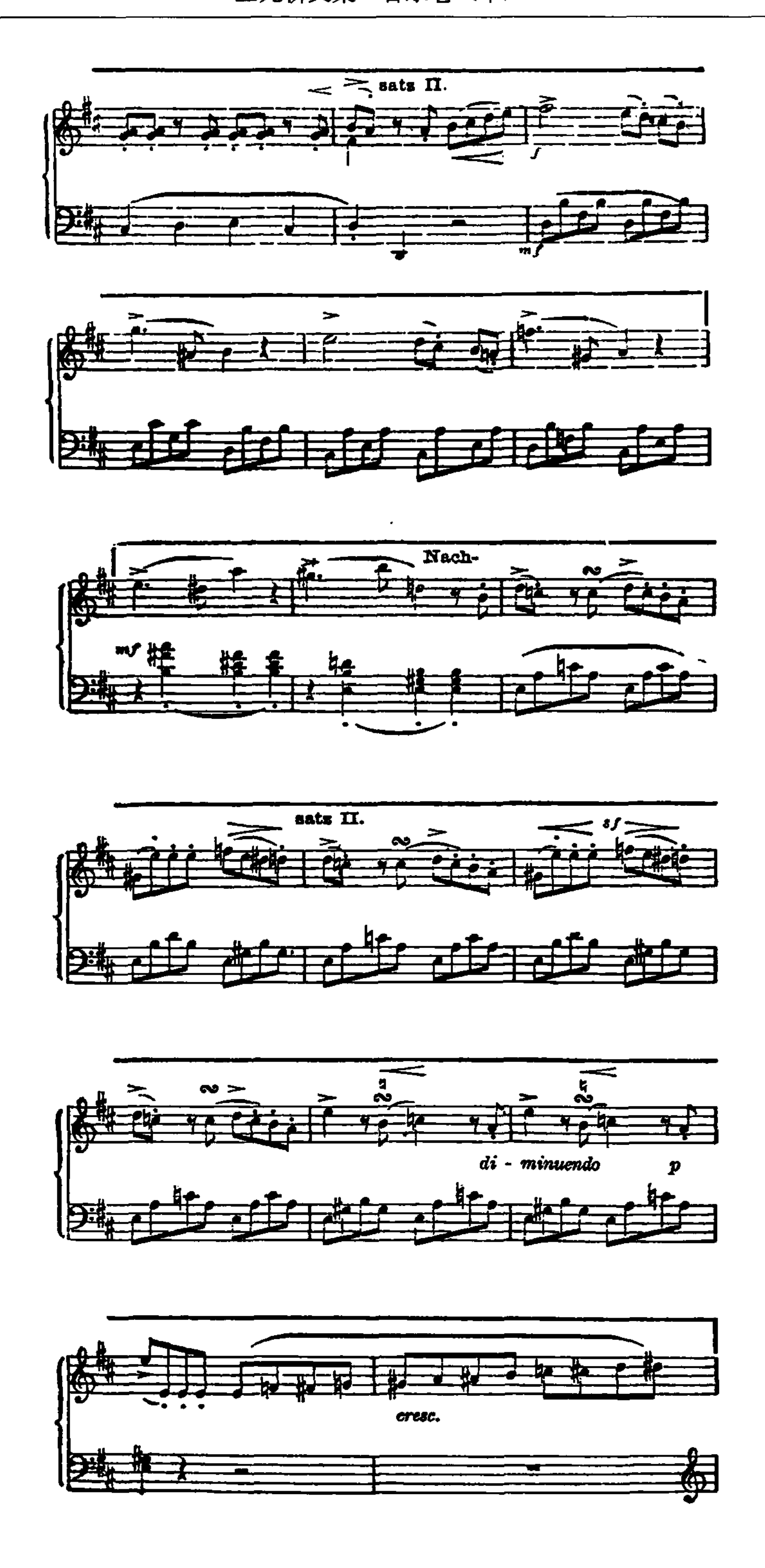


（V）循环谱。“循环谱”（Rondoform），亦是一种“三段谱”。其所以异于上述之“三段谱”者，则以该谱专重“首句”（即第一段中之第一句），其余各句，或仅为“首句”之陪衬，或原系“首句”之重复。要皆未能独创新见，一与首句争衡者也。故吾人一奏“循环谱”，总觉全篇之中翻来覆去，皆是首句在那里出风头（至于前节所述之“三段谱”，则不然，全篇之中，既有正段与反段之分，每段之中，又有正句反句之判，与循环谱之专重首句，不用反笔者不同）。兹举一例如下：

附谱八十三

I. Theil. (第 一 段)

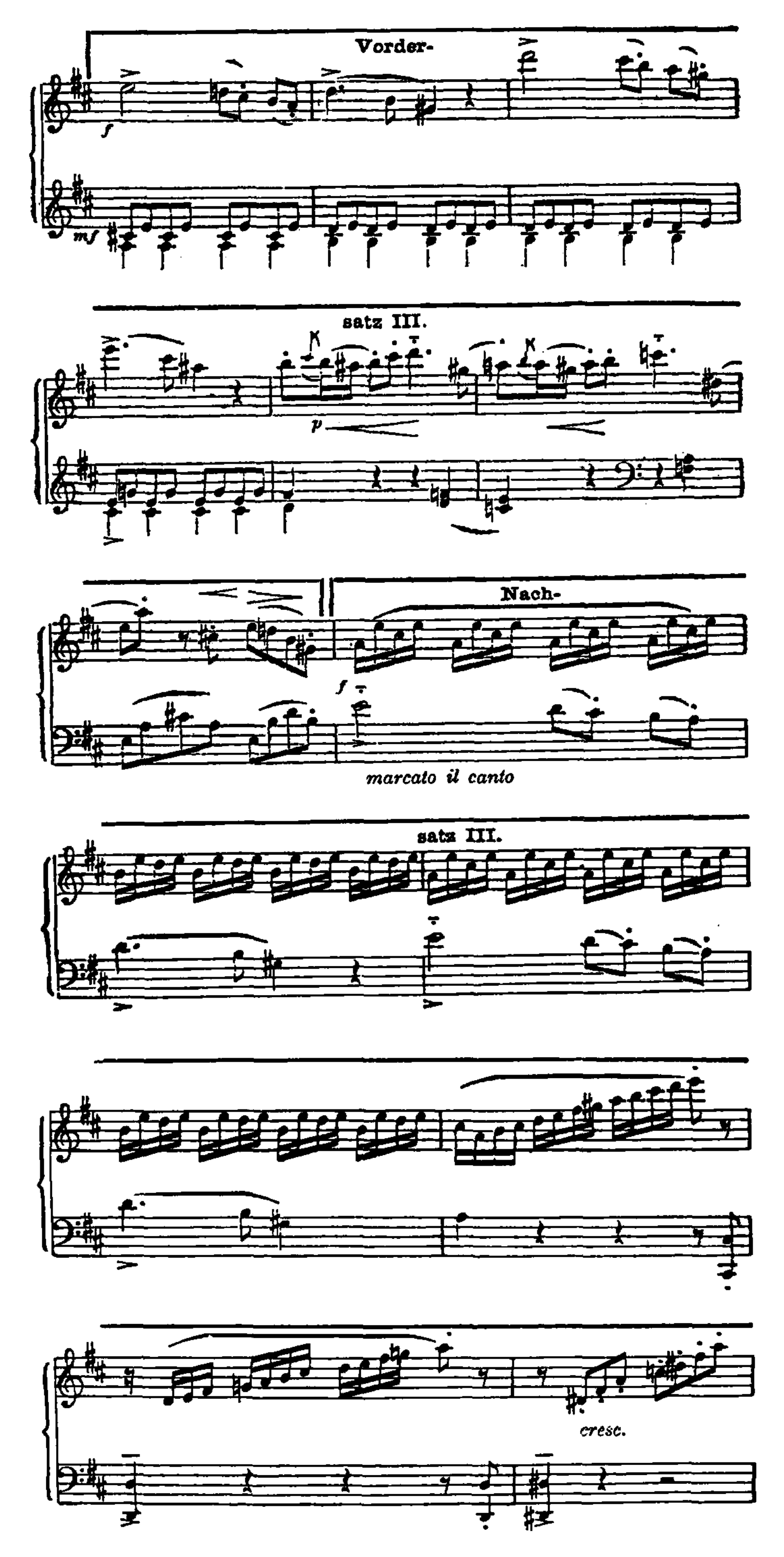
1. Das Thema.
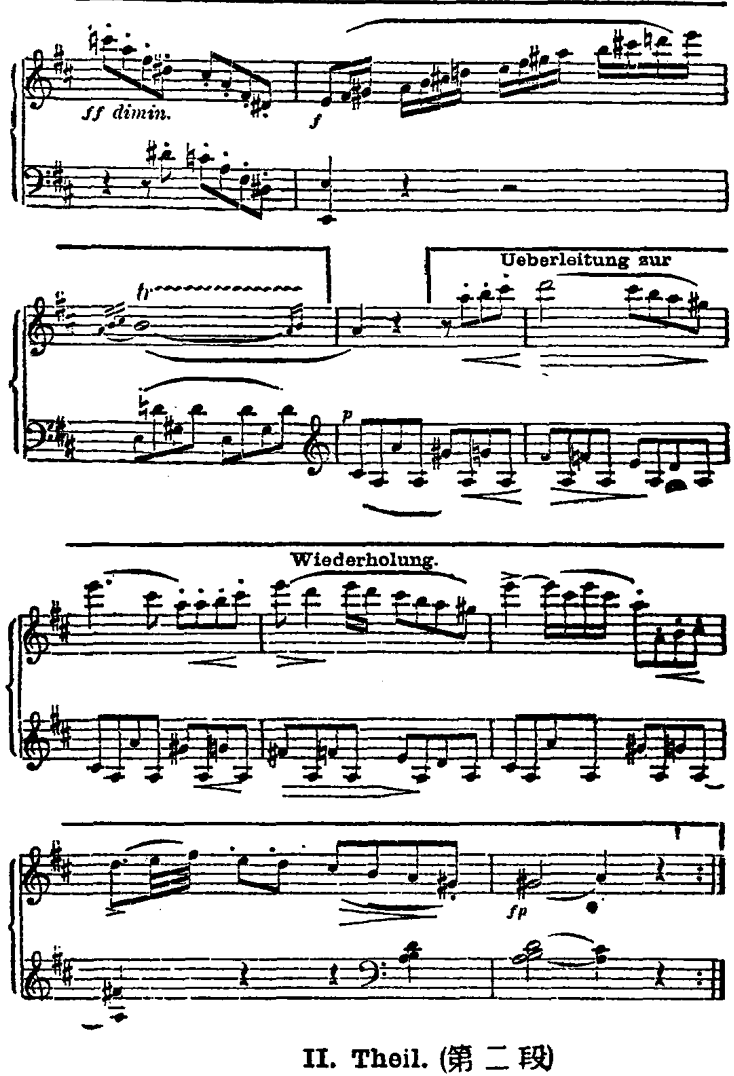




satz II.
Nach-
satz II.
di - minuendo
p
cresc.
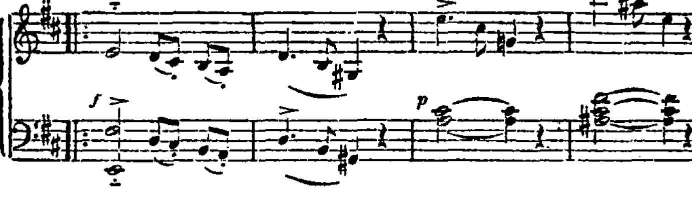
3. Das Thema:
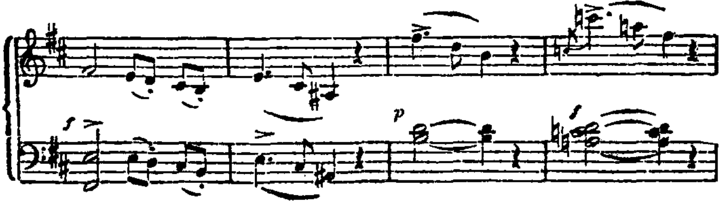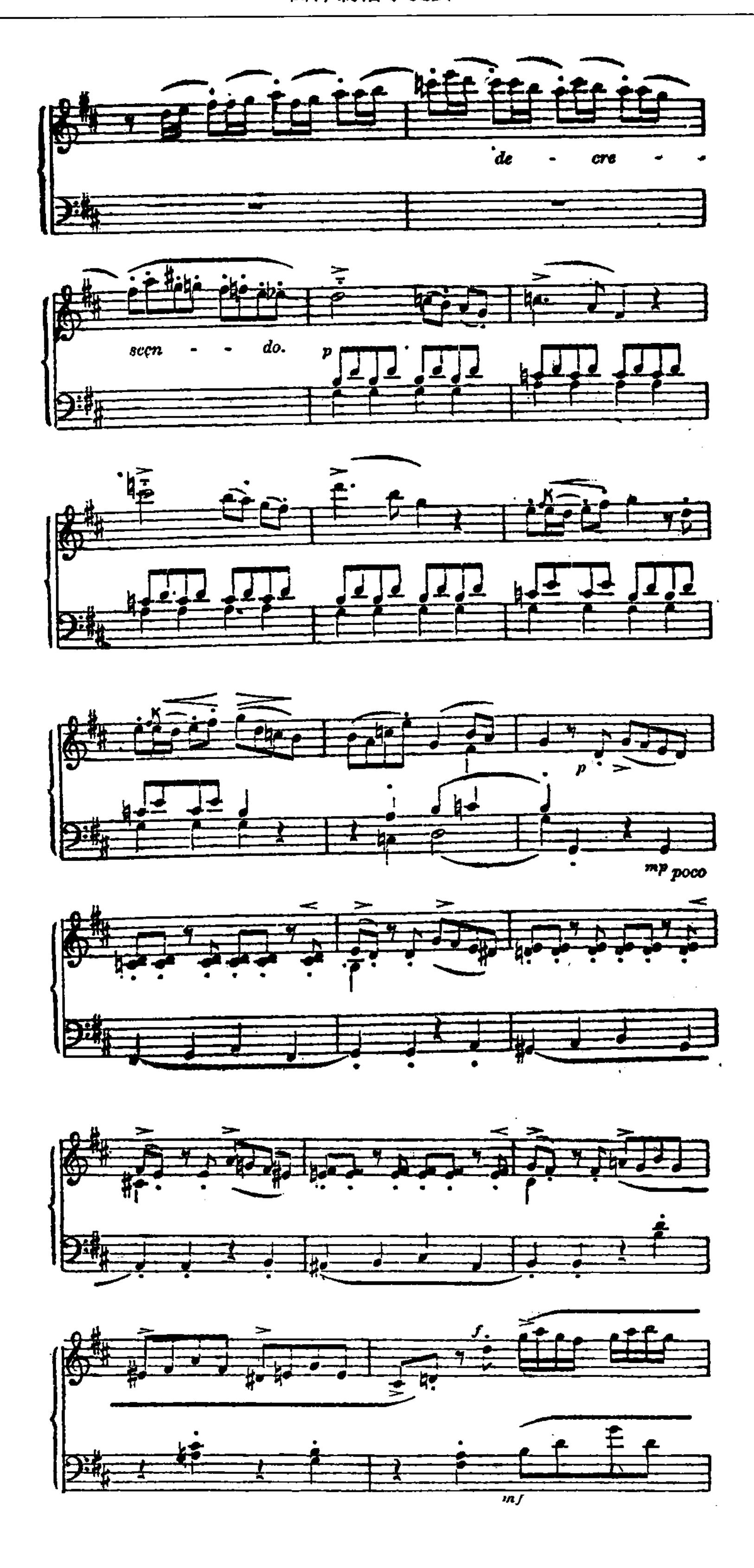




II. Theil. (第二段)
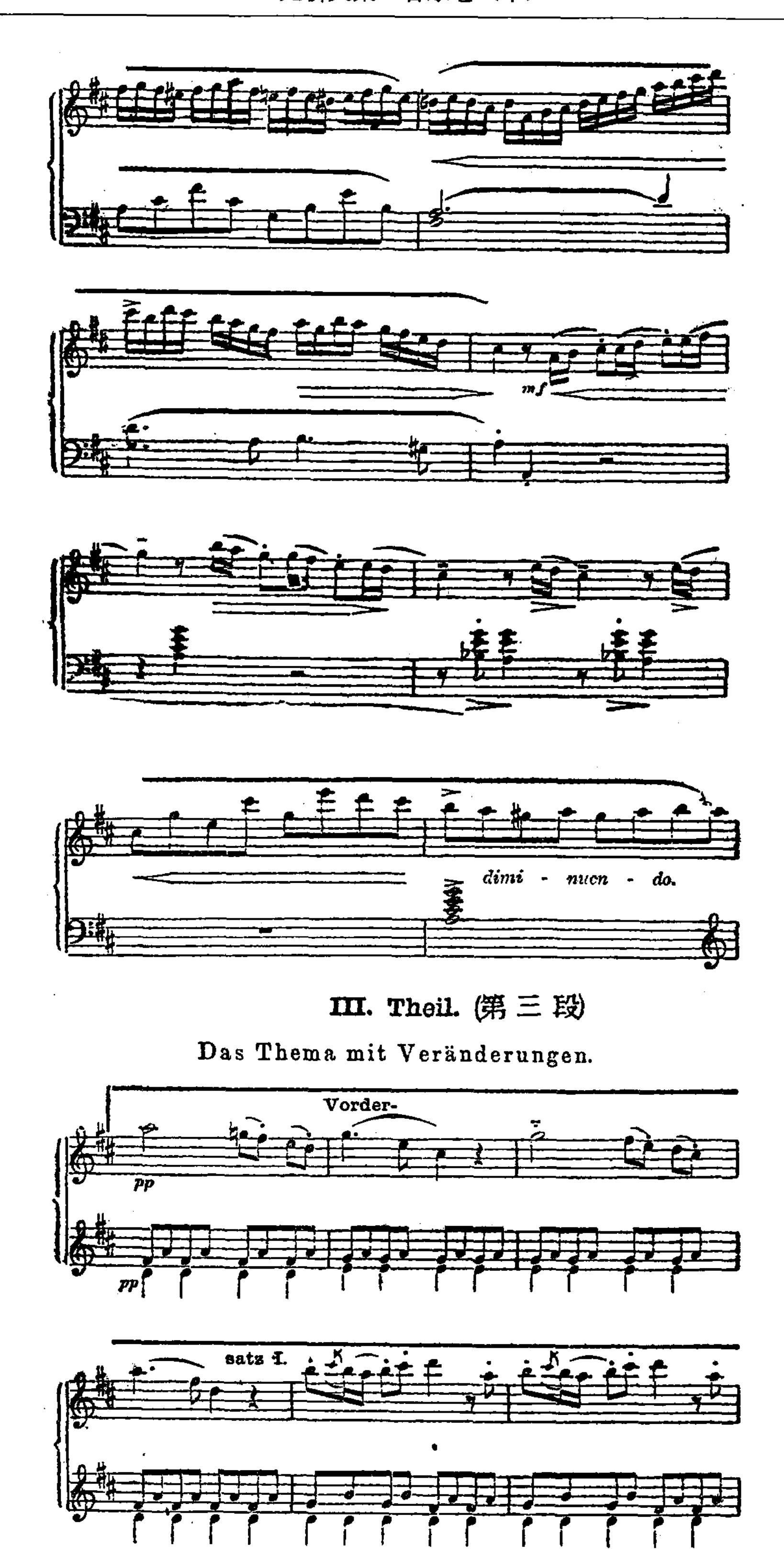
Durchführung des Themas.
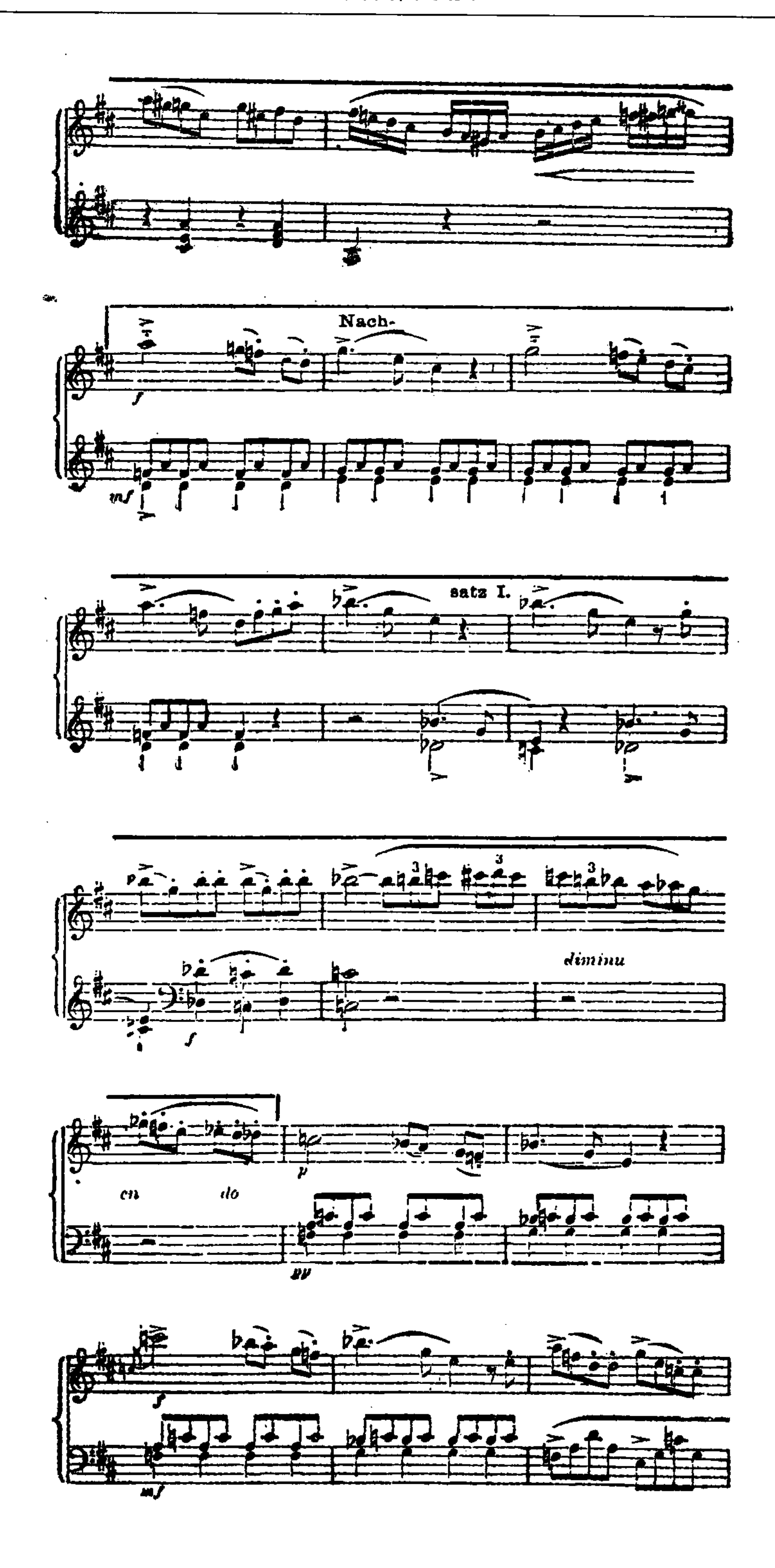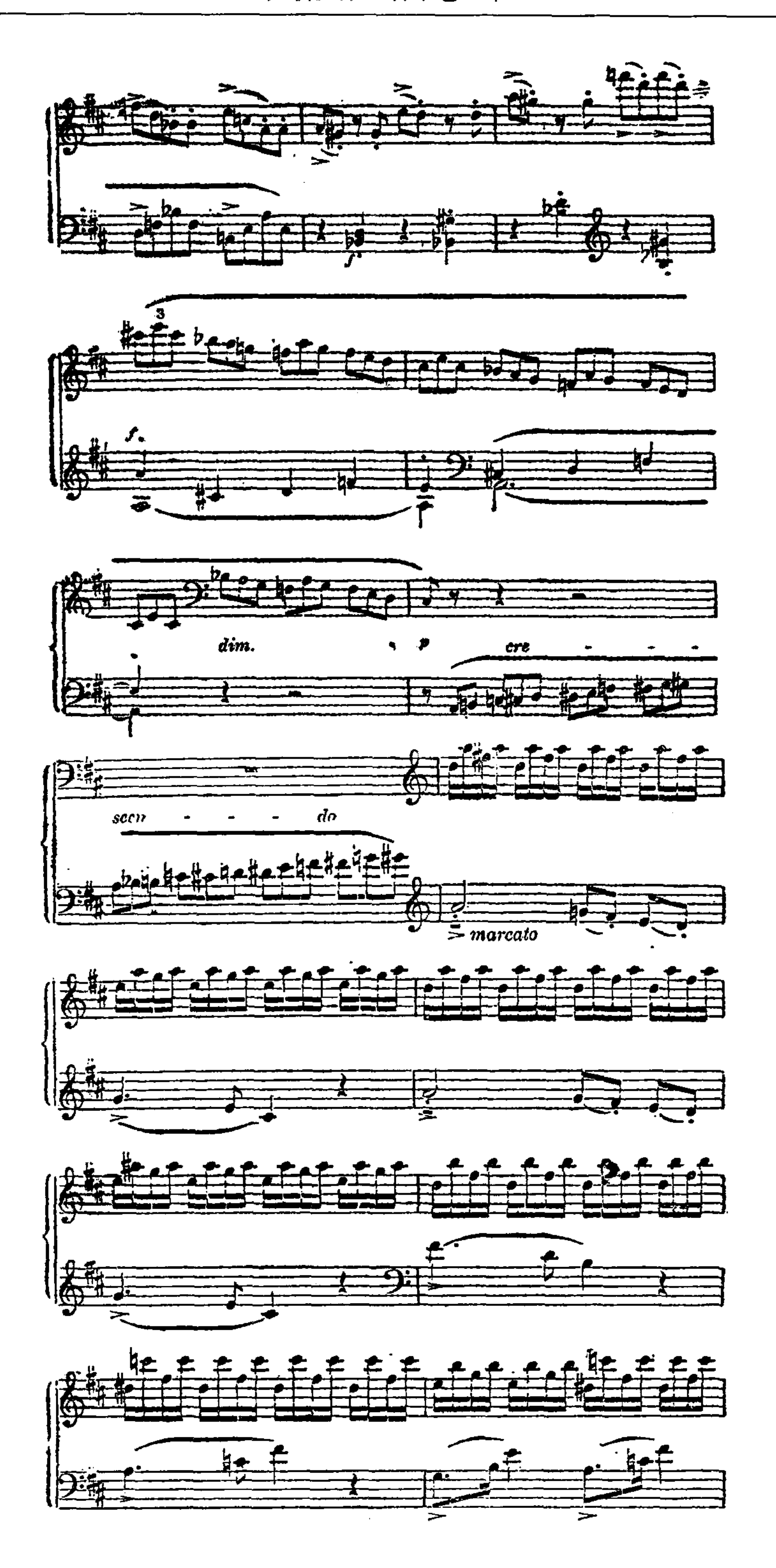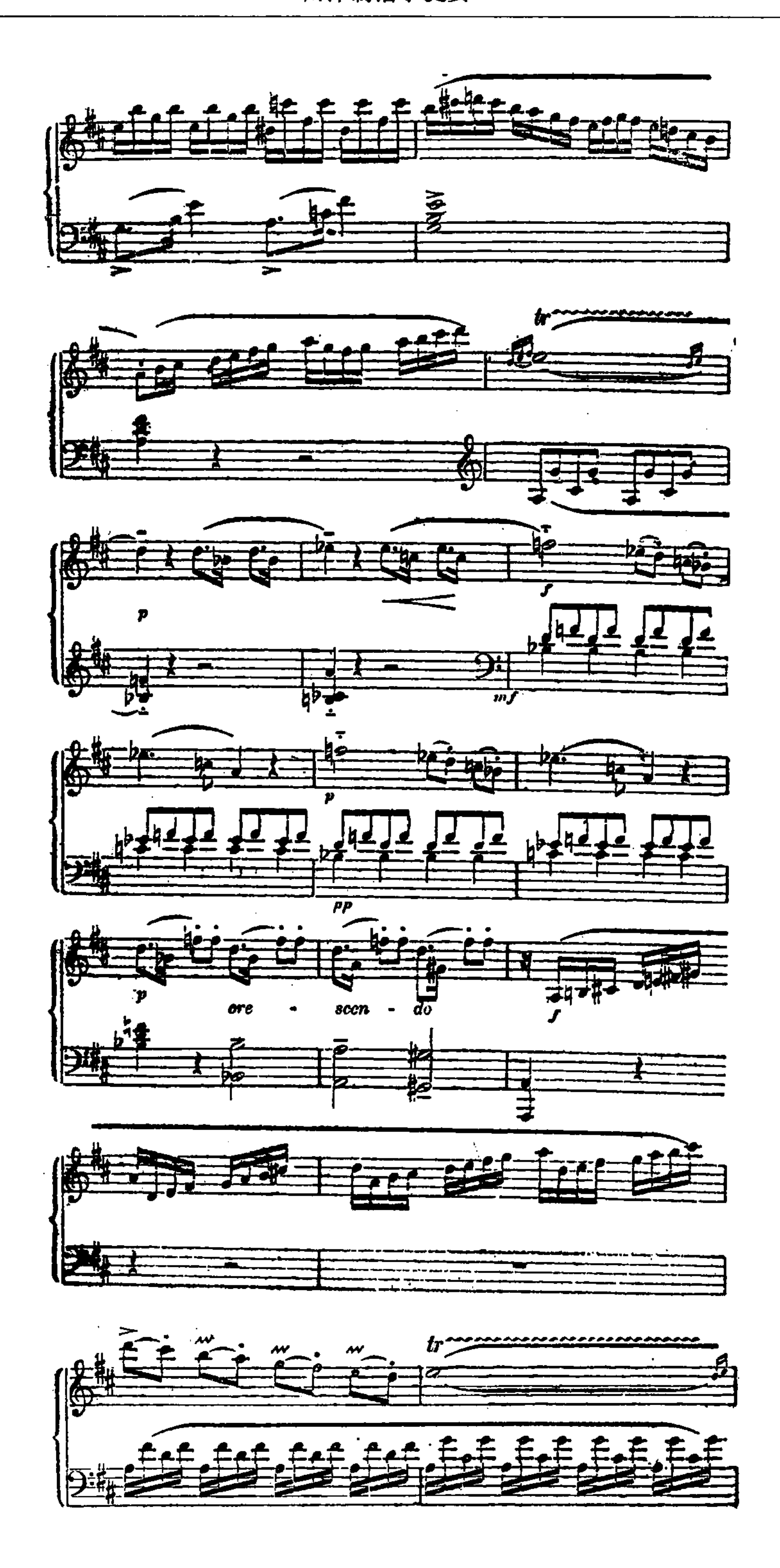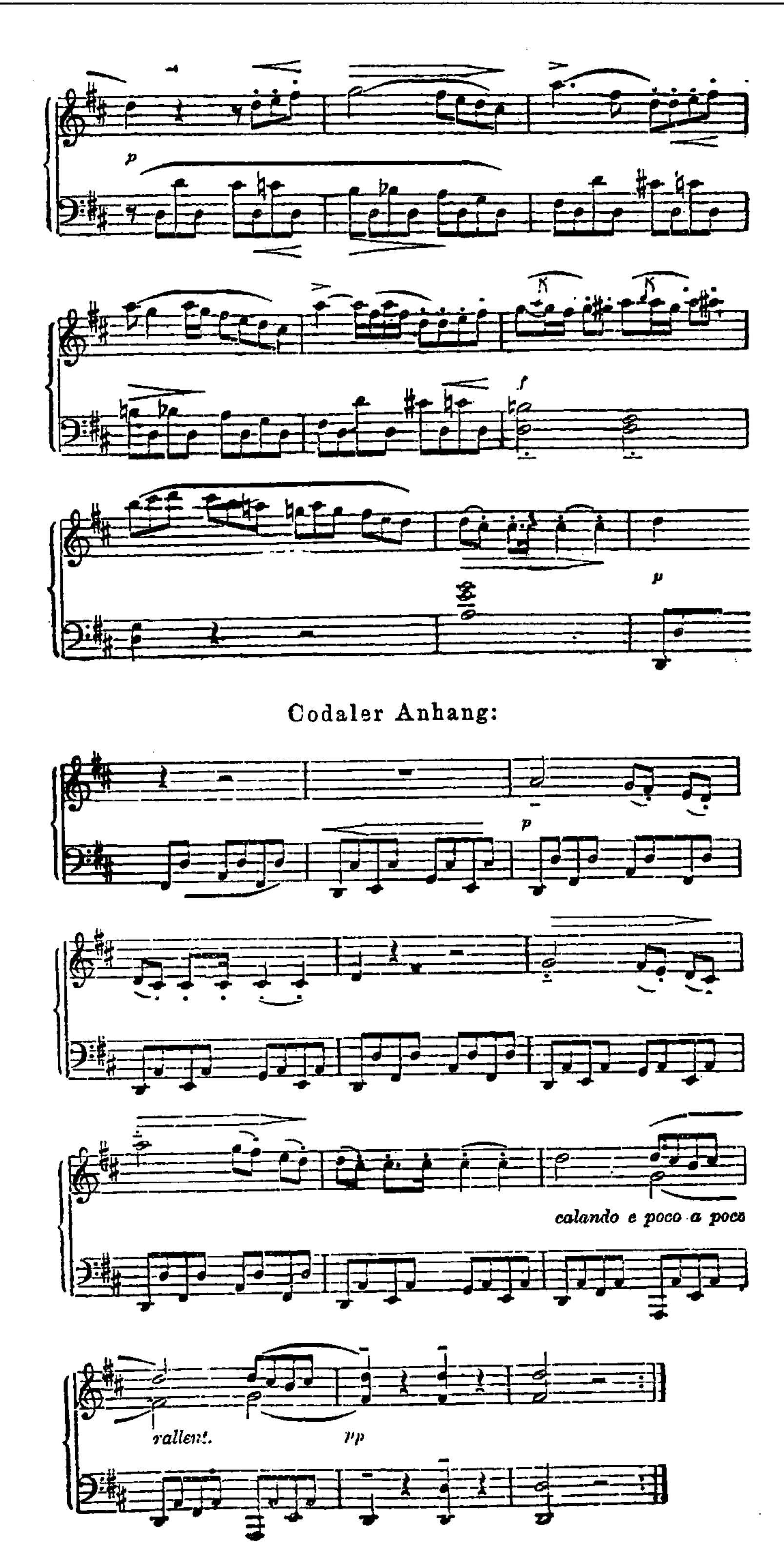






de - cre - -
scen - - do.
p
p
mp poco
f
mf


mf
dimi - nuen - do.
III. Theil. (第 三 段)
Das Thema mit Veränderungen.
Vorder-
pp
pp
satz I.


Nach-
satz I.
diminu
cn
do


dim.
p
cre
scen
do
marcato


tr
p
f
mf
pp
cre - scen - do



（Ⅵ）琐娜台。琐娜台（Sonate）是三篇乐谱所组成的（间或四篇），系用一种乐器

(钢琴)或两种乐器(提琴及钢琴)所演奏，为西洋乐谱中最复杂而又最重要之形式。兹请将三篇内容分述如下。

(甲)第一篇，系“三段”所组成。“第一段”中包含两个主句，彼此对立，各争雄长，此外尚有副句若干杂于其间。“第二段”中系将第一段内之一个主句(或两个主句)加以种种变化，纯为一种“过渡性质”(Durchführung)，以便转入第三段。“第三段”内容系响应第一段，其组织与第一段大体相同。本篇节奏，多系快板(Allegro)。

(乙)第二篇，或为“变化谱”，或为“三段谱”，或为“循环谱”等等形式。节奏甚慢(Adagio或Andante)。

(丙)第三篇，或为“变化谱”，或为“复加谱”(Fuge，请参看附谱九十八之说明)，或为“三段谱”，或为“循环谱”等等形式。节奏很快(Allegro或Presto)。

通常以“第一篇”写正面，用本调。“第二篇”写反面，用异调。“第三篇”复归到正面，用本调。除上述三篇外，有时又在中间插入一篇，名曰Menuett(或Scherzo)，其形式则为“三段谱”(惟每段只有二句)。兹请将各篇内容，一一举例说明如下：
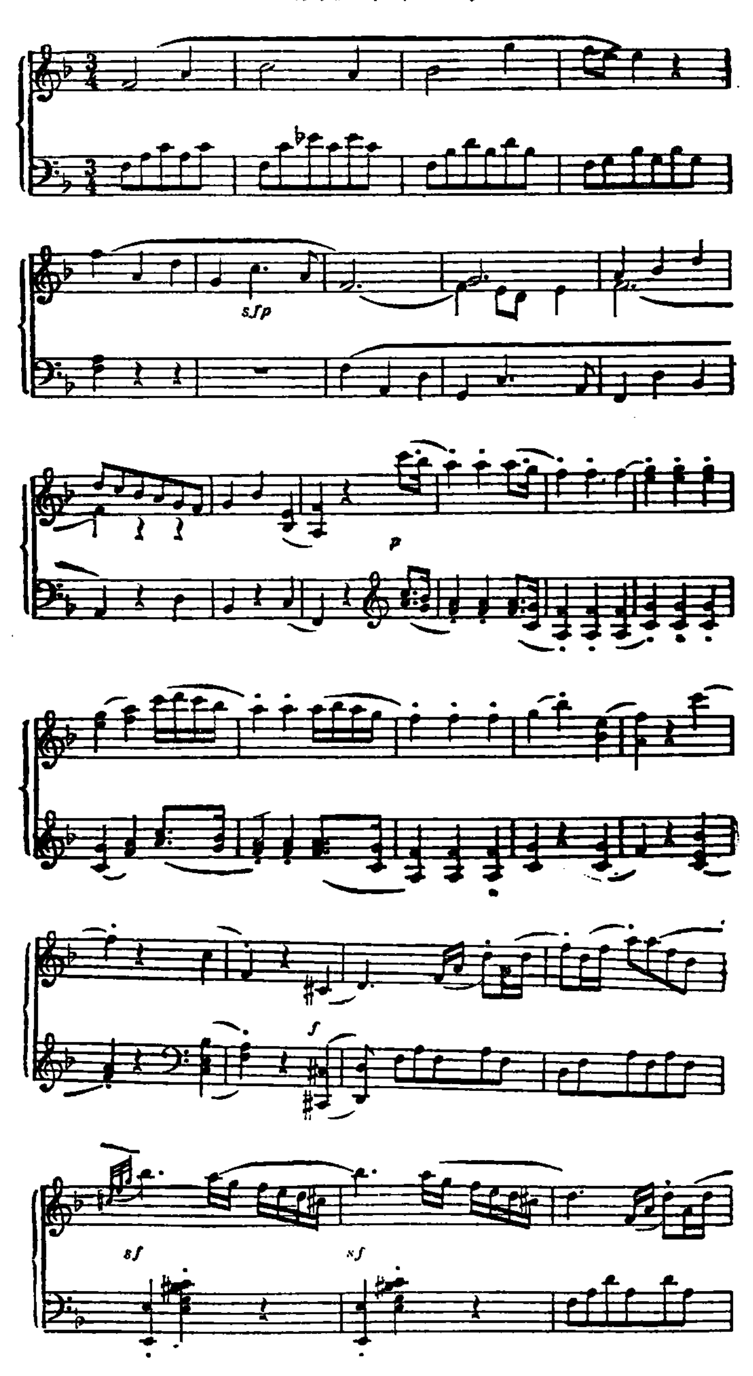
(甲)第一篇之形式。全篇可以分作三段，“第一段”中包含两个极相反对之句子，如两峰突起，各争雄长，结果转入他调，暂告结束。“第二段”则将第一段中之主句(一个或两个)，加以种种变化，为转入第三段预备。“第三段”系回应第一段内容，并用本调结尾，为全篇之总收束。其式如下(按通常第二段与第三段之间，紧相连结，未有特别符号划分。学者须仔细自寻)：
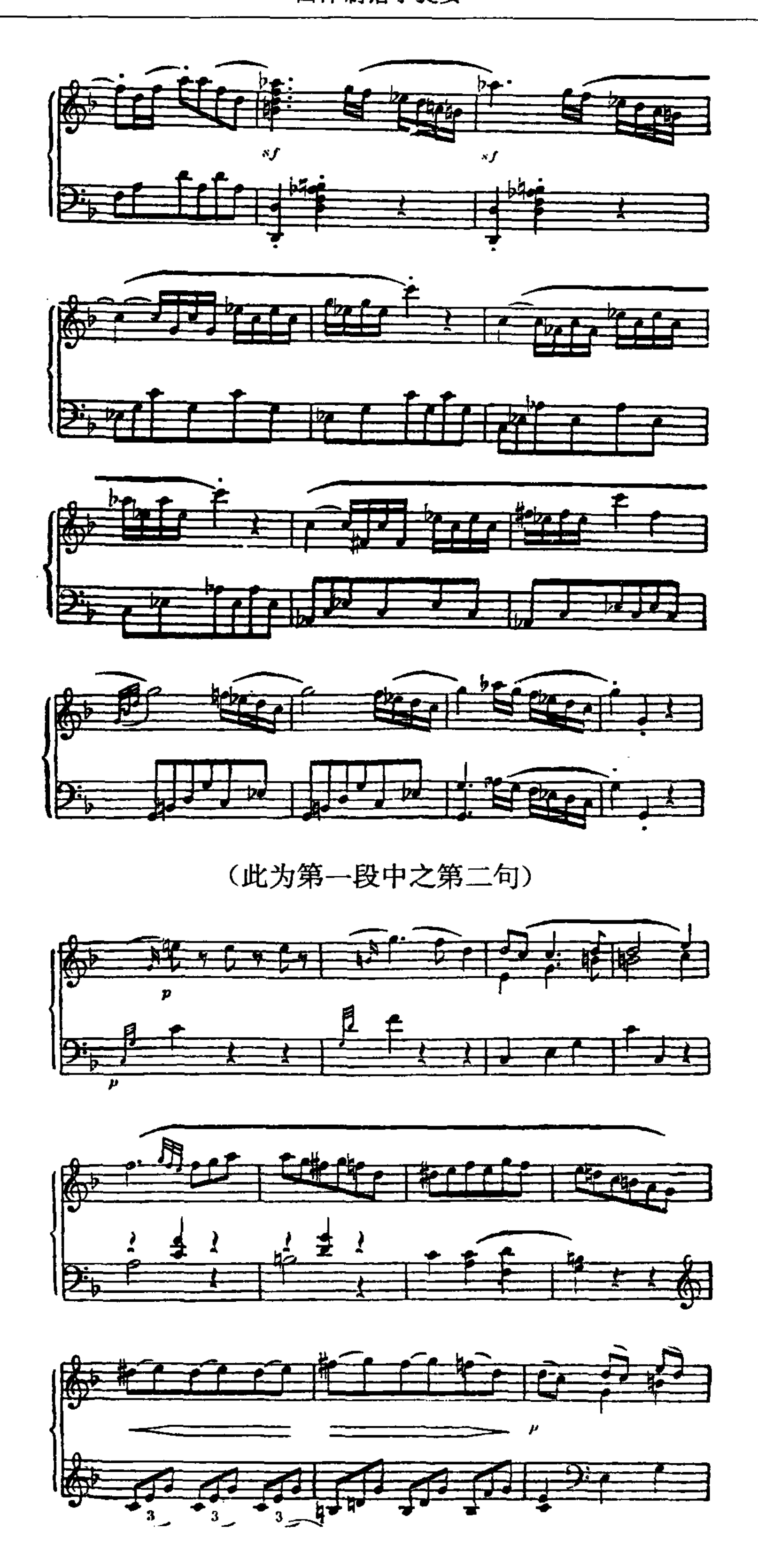
附谱八十四

（甲）第一篇
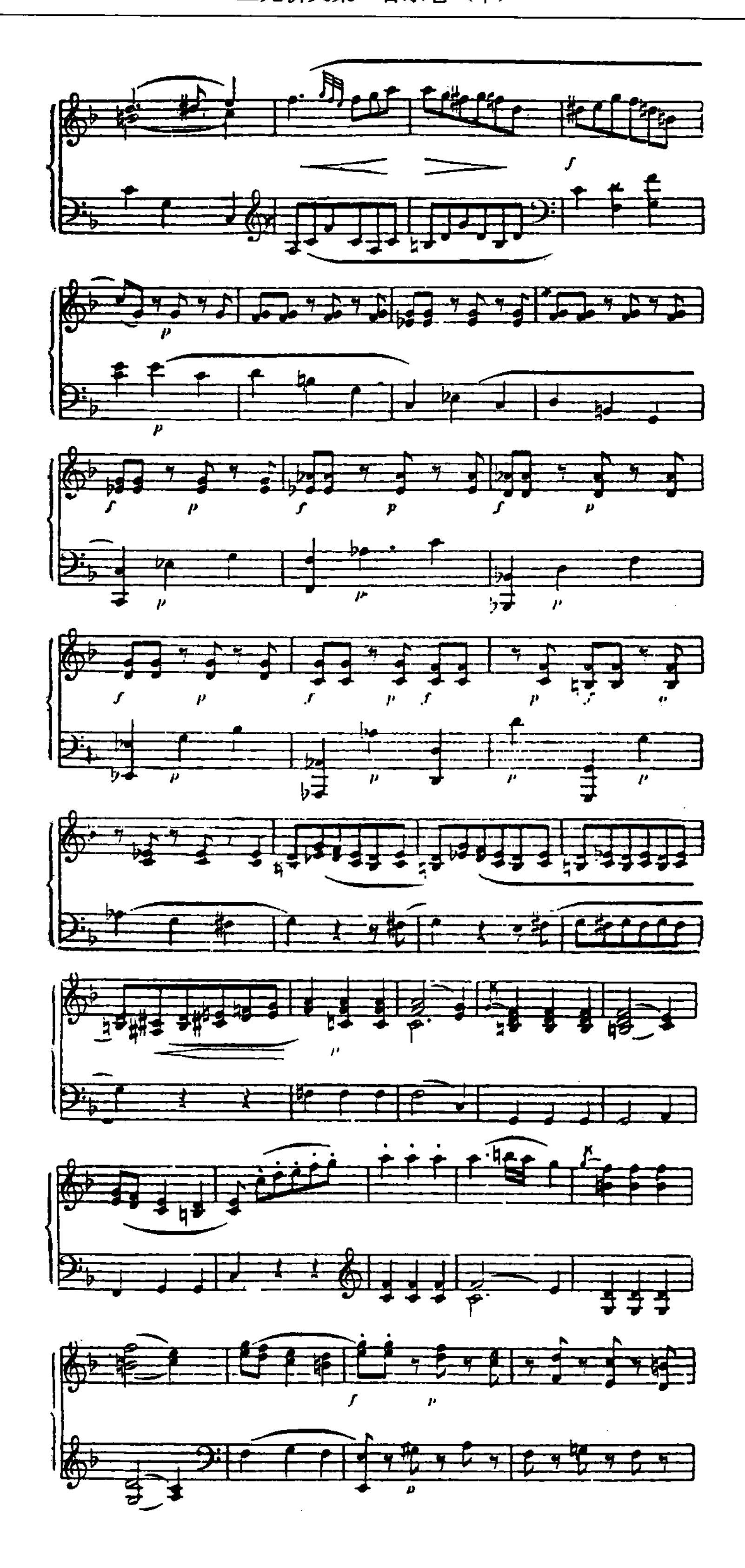
第一段
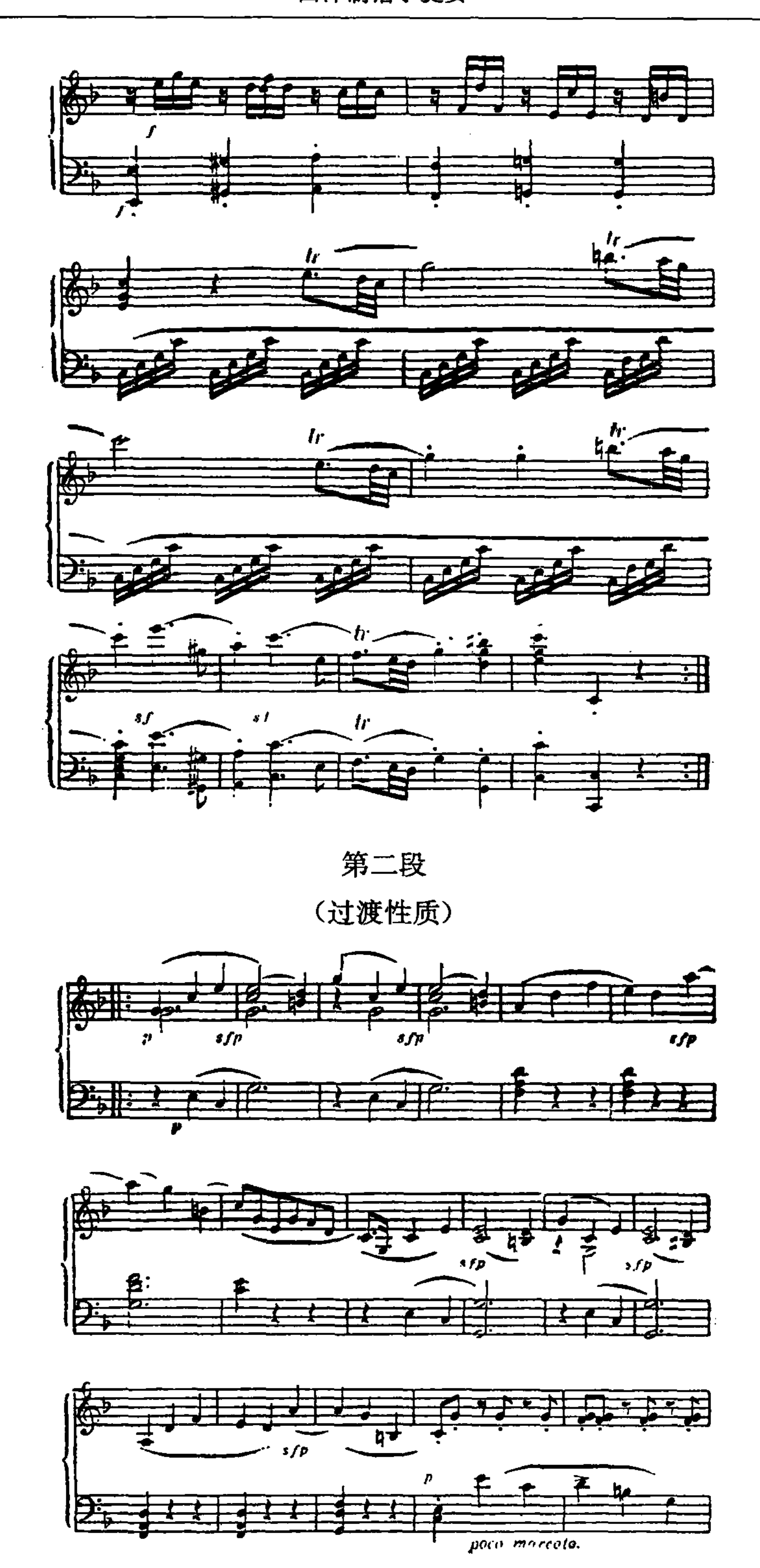
（此为段中第一句）
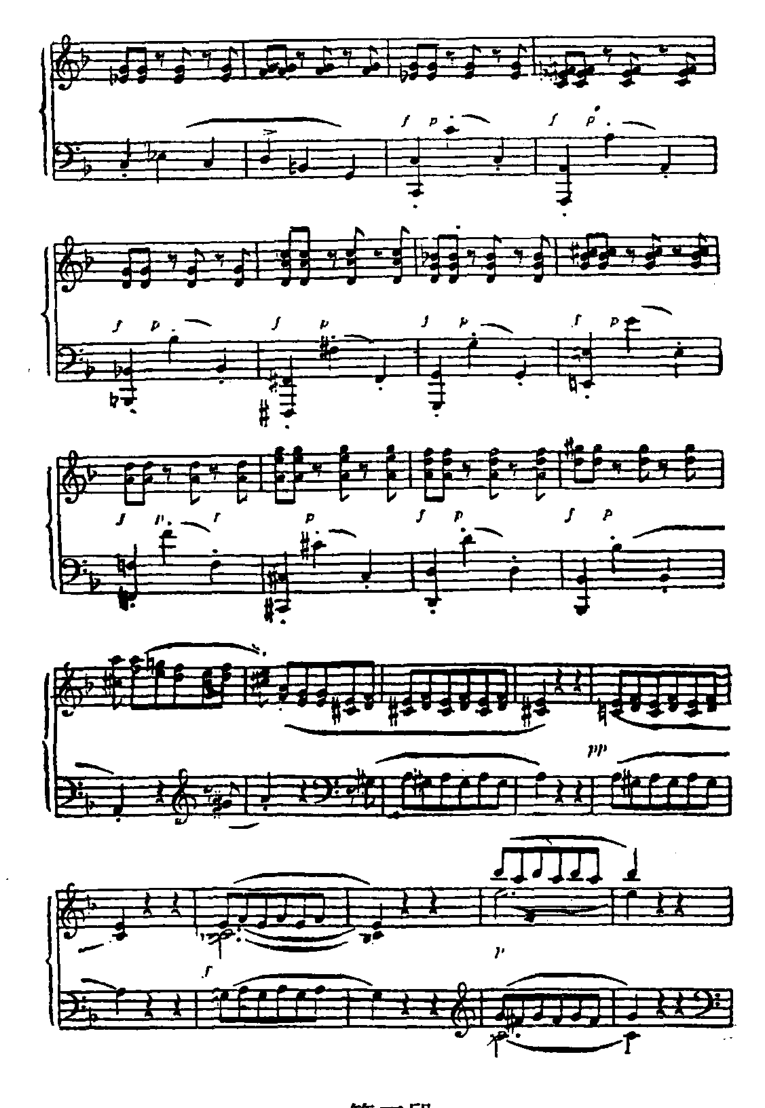




（此为第一段中之第二句）
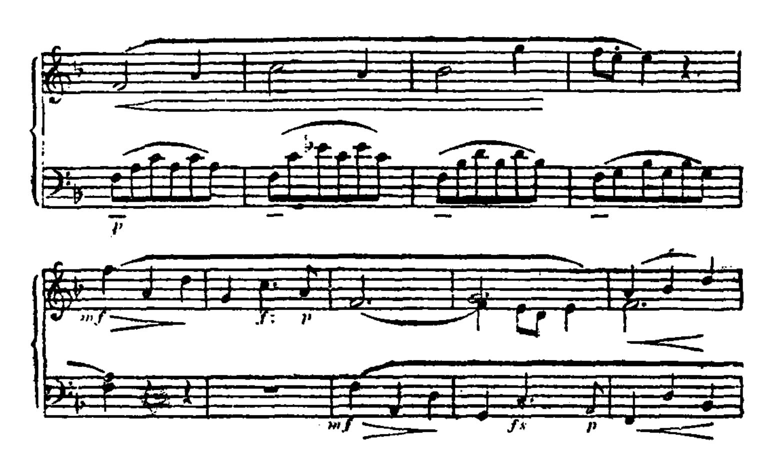




第二段
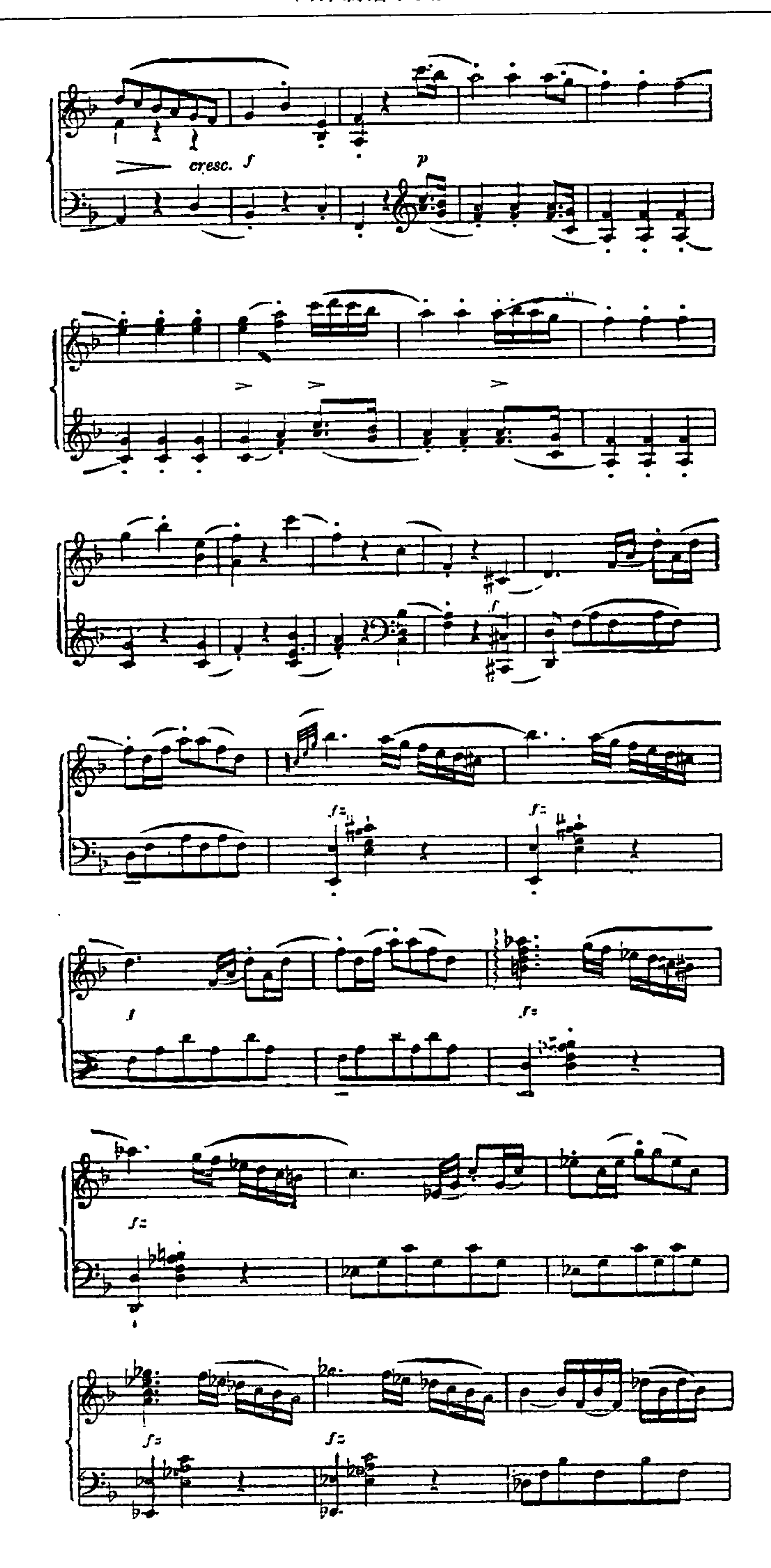
（过渡性质）
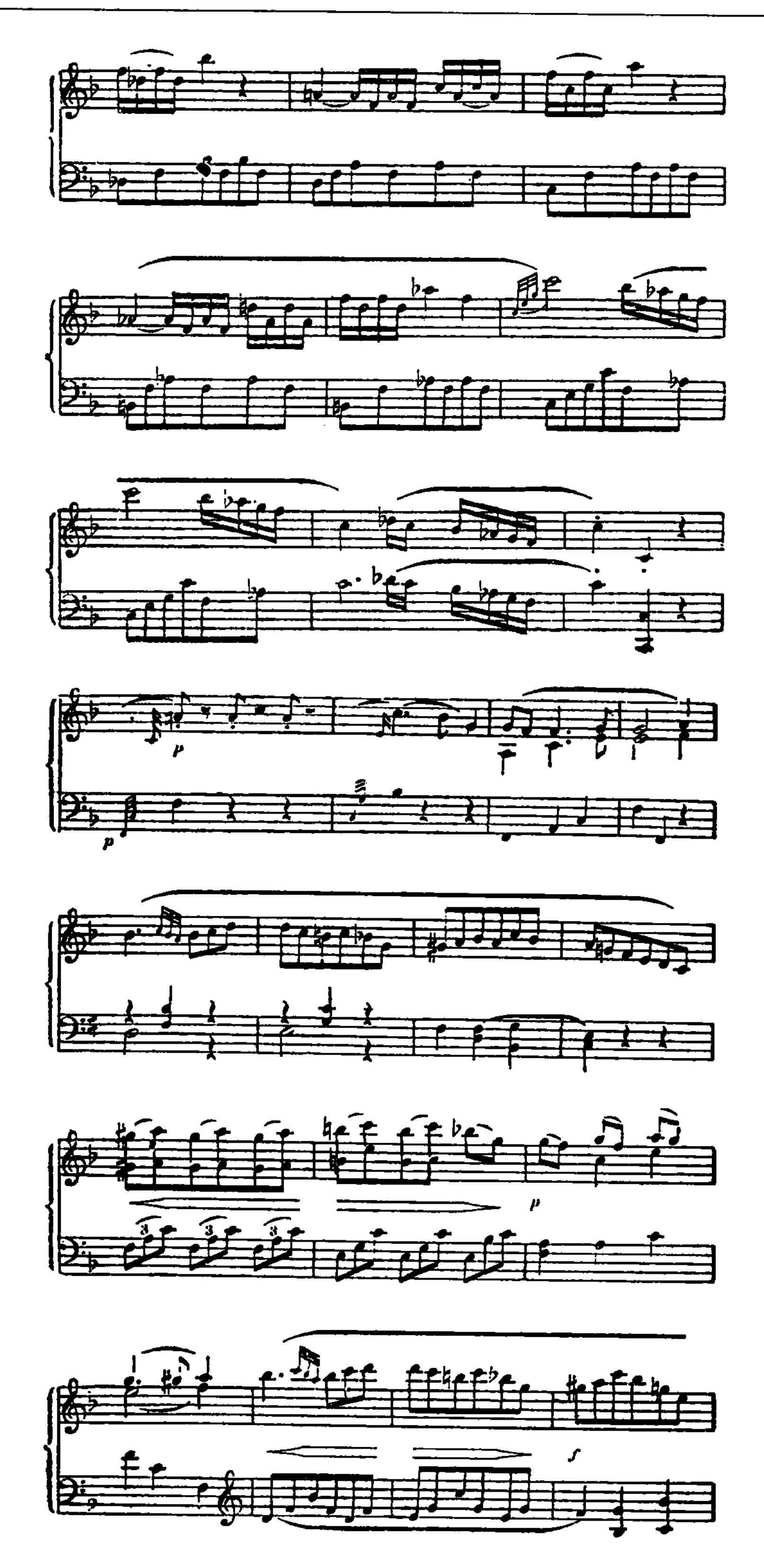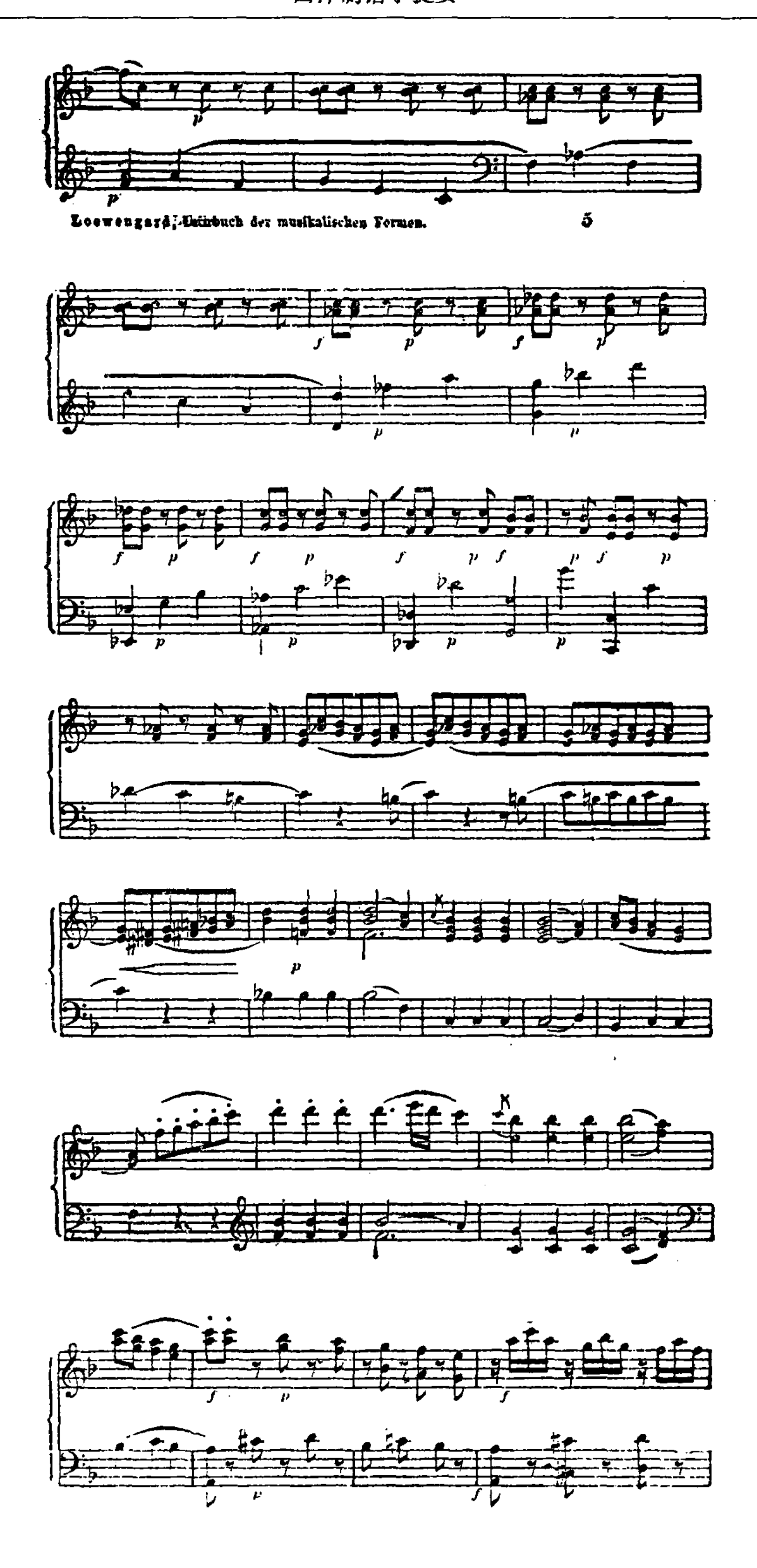


第三段
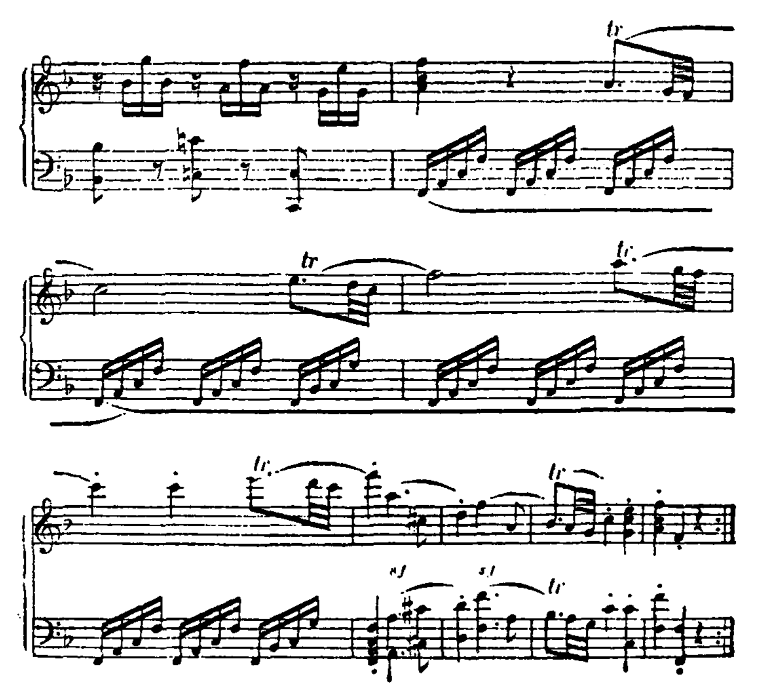
（回应首段作结）




cresc.
f
p
f
fz
fz
f
fz
fz
fz
fz


p
p
p
p
s


Loewengard, Lehrbuch der musikalischen Formen.
5
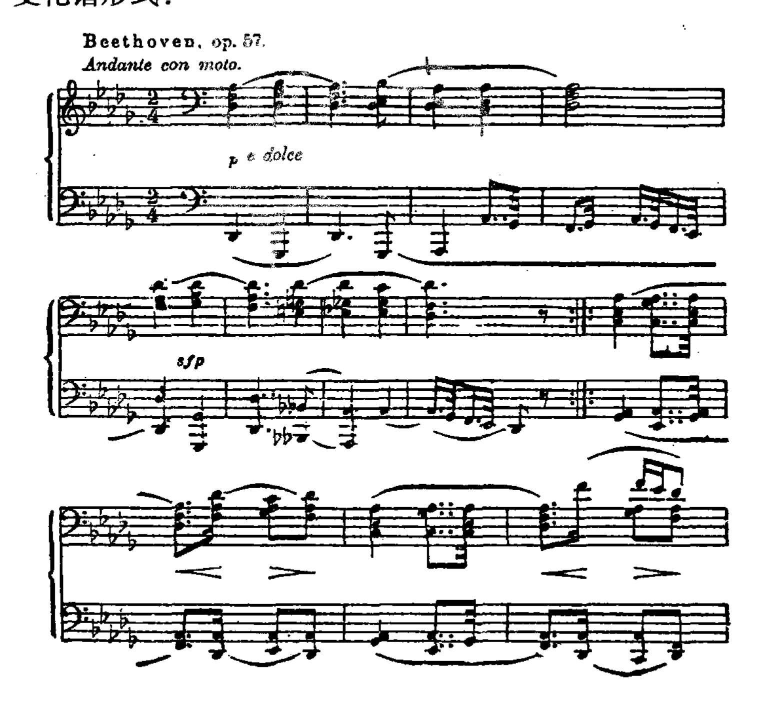


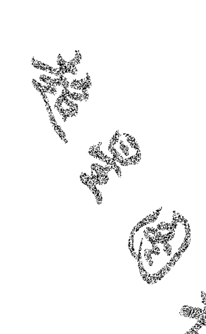
（乙）第二篇之形式。共分三种：或为（1）变化谱（Variationenform），或为（2）三段谱（Dreitheilige Form），或为（3）循环谱（Rondoform）。兹特各举一例如下：
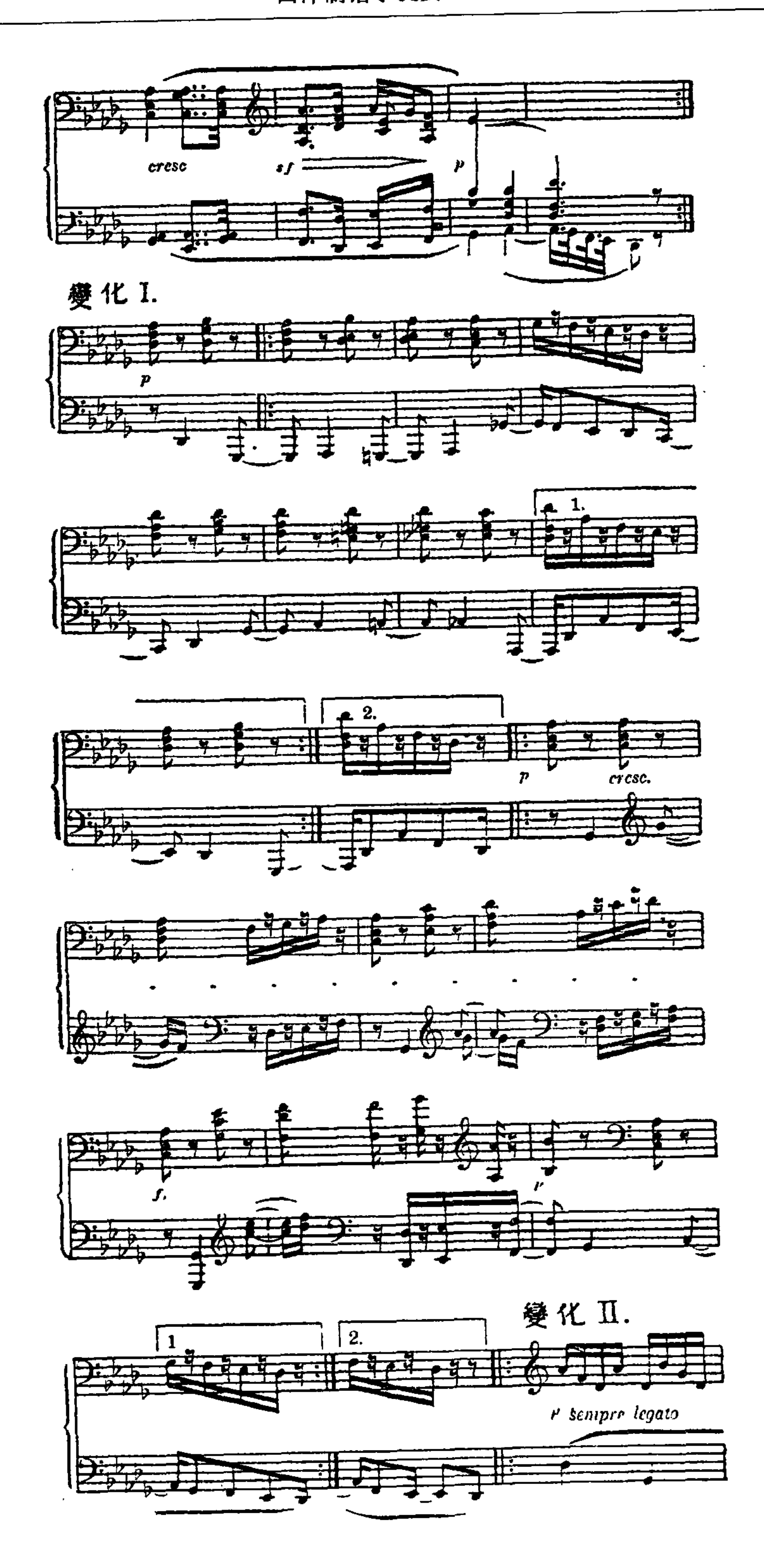
附谱八十五

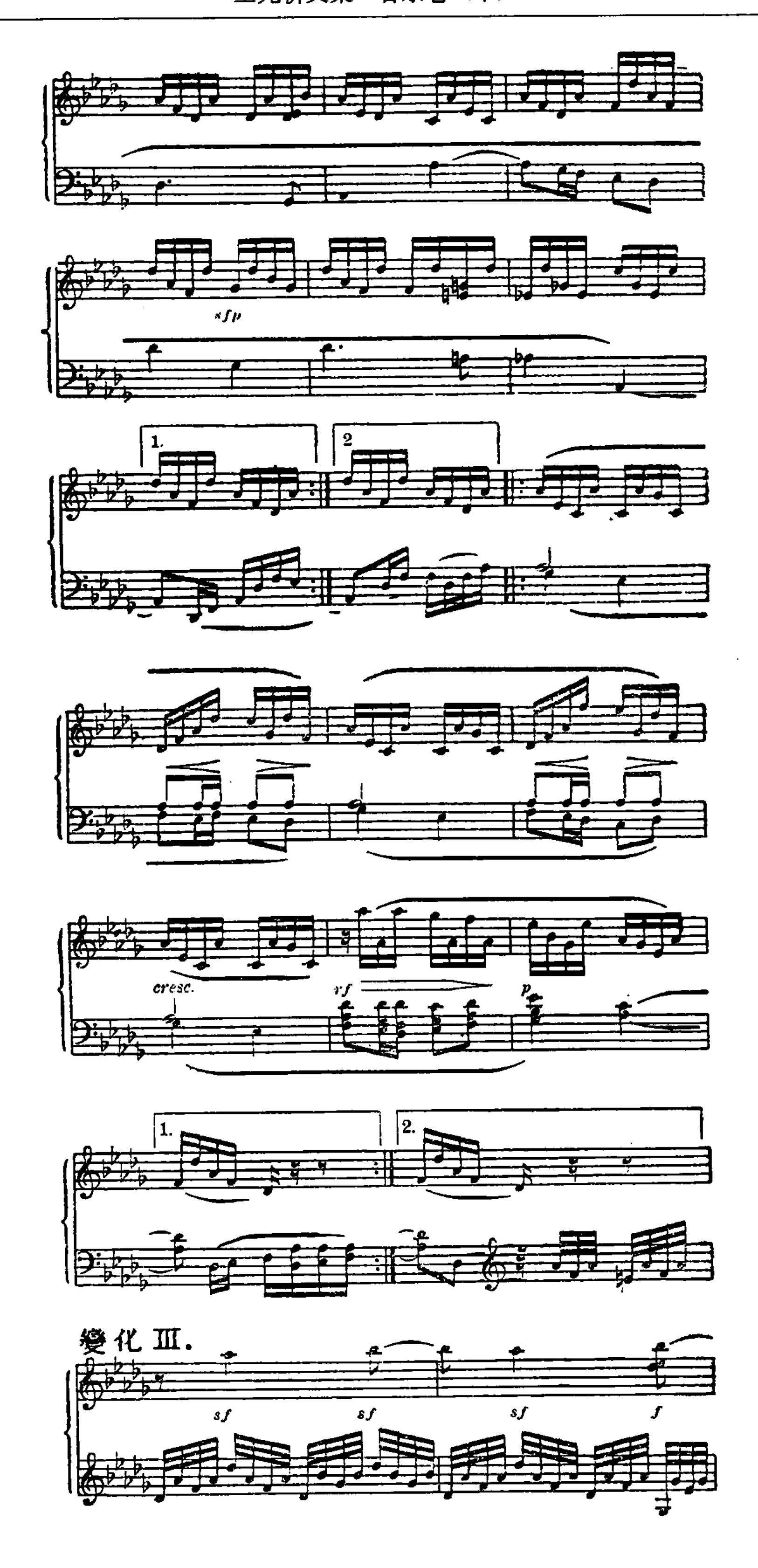
（乙）第二篇

或为（1）变化谱形式：

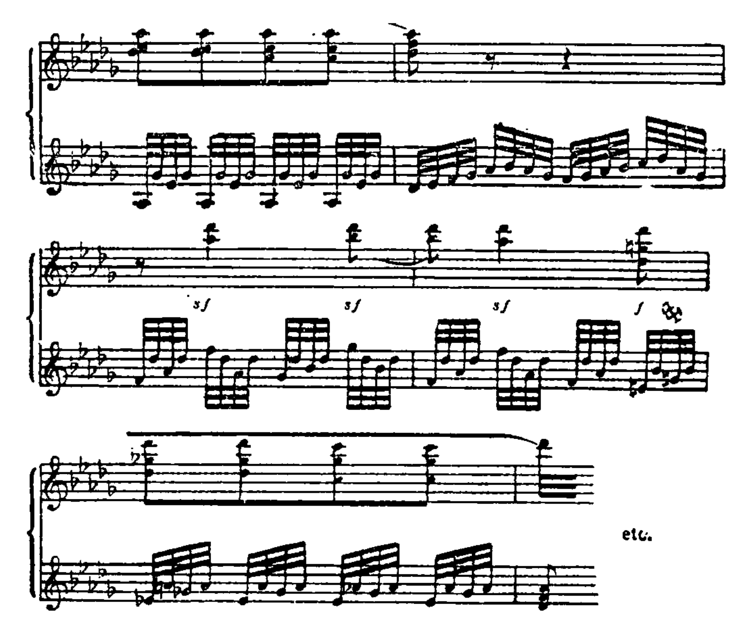





cresc
sf
p
變化 I.
p
1.
2.
p
cresc.
f.
p
1
2.
變化 II.
p sempre legato
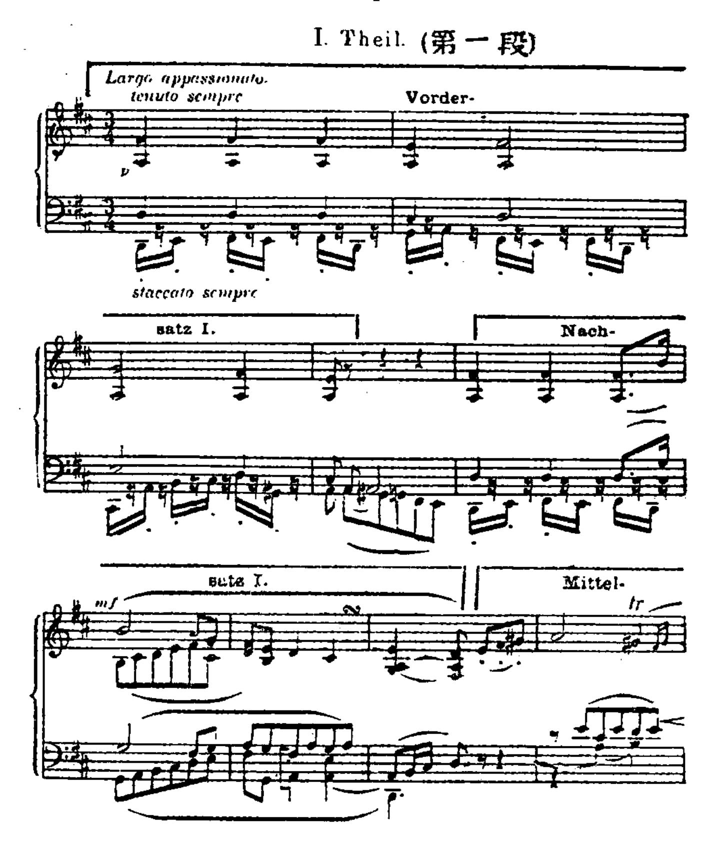


sfp
1.
2
cresc.
rf
p
1.
2.
變化 III.
sf
sf
sf
f
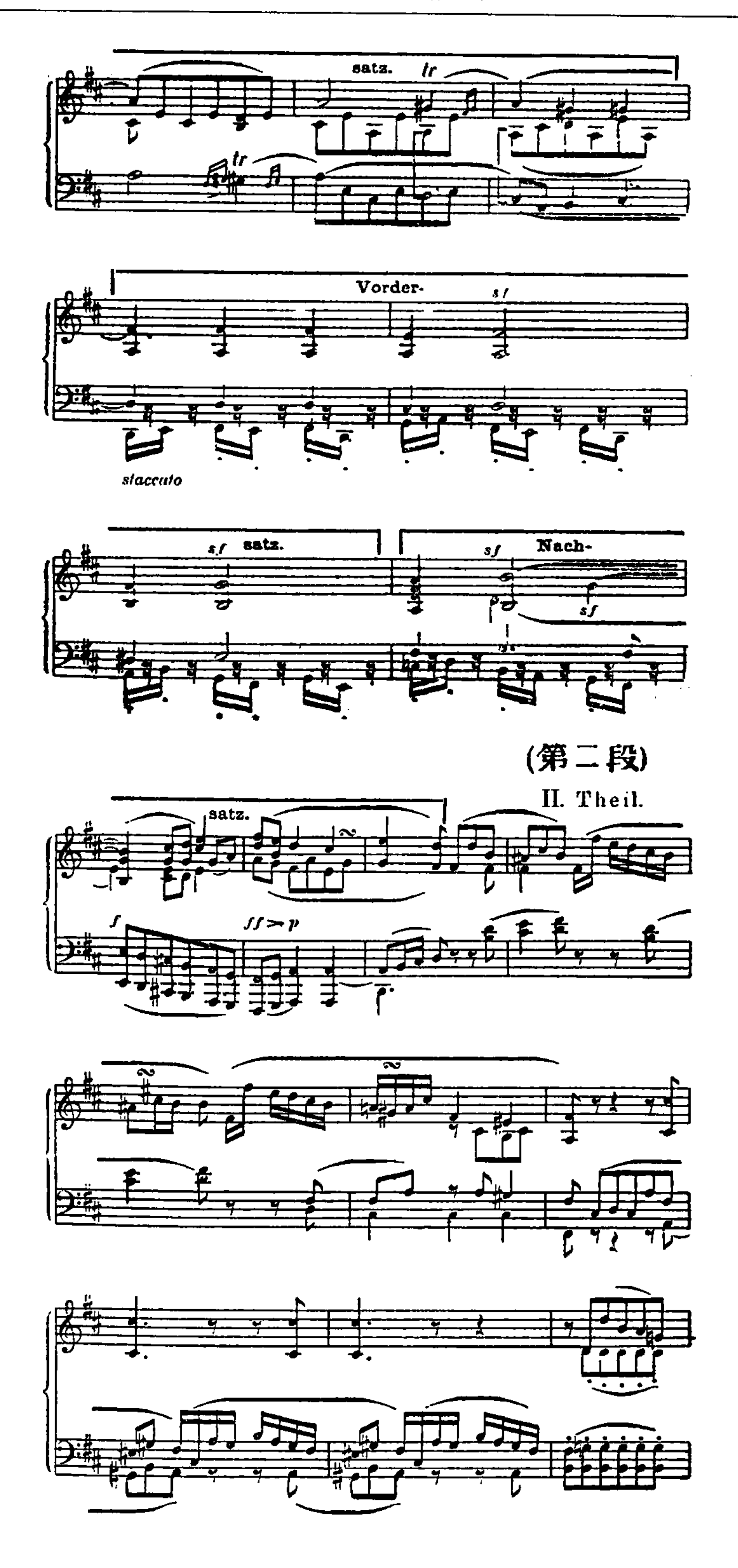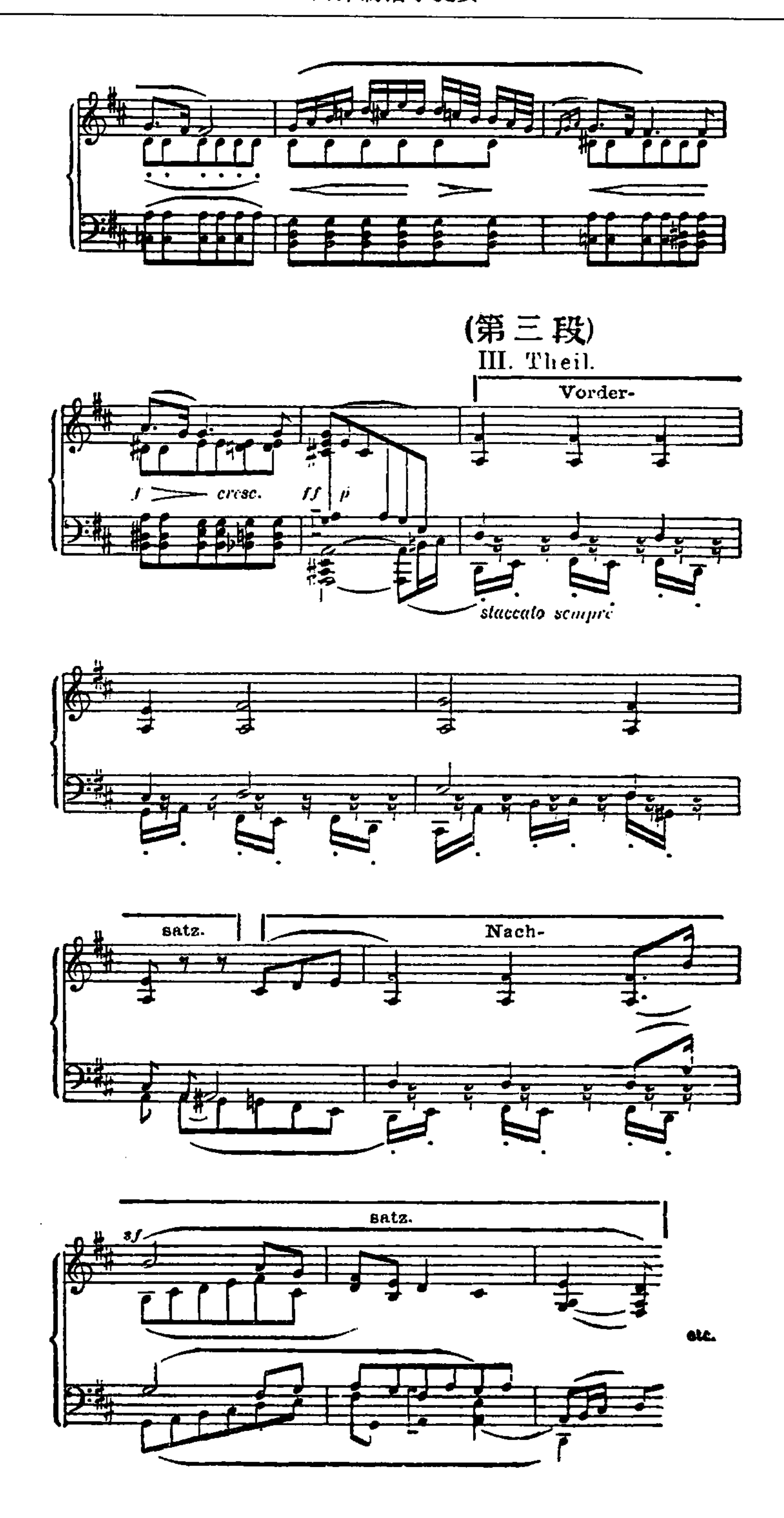


或为（2）三段谱形式：

附谱八十六

Beethoven，Op. 2Nr. 2.
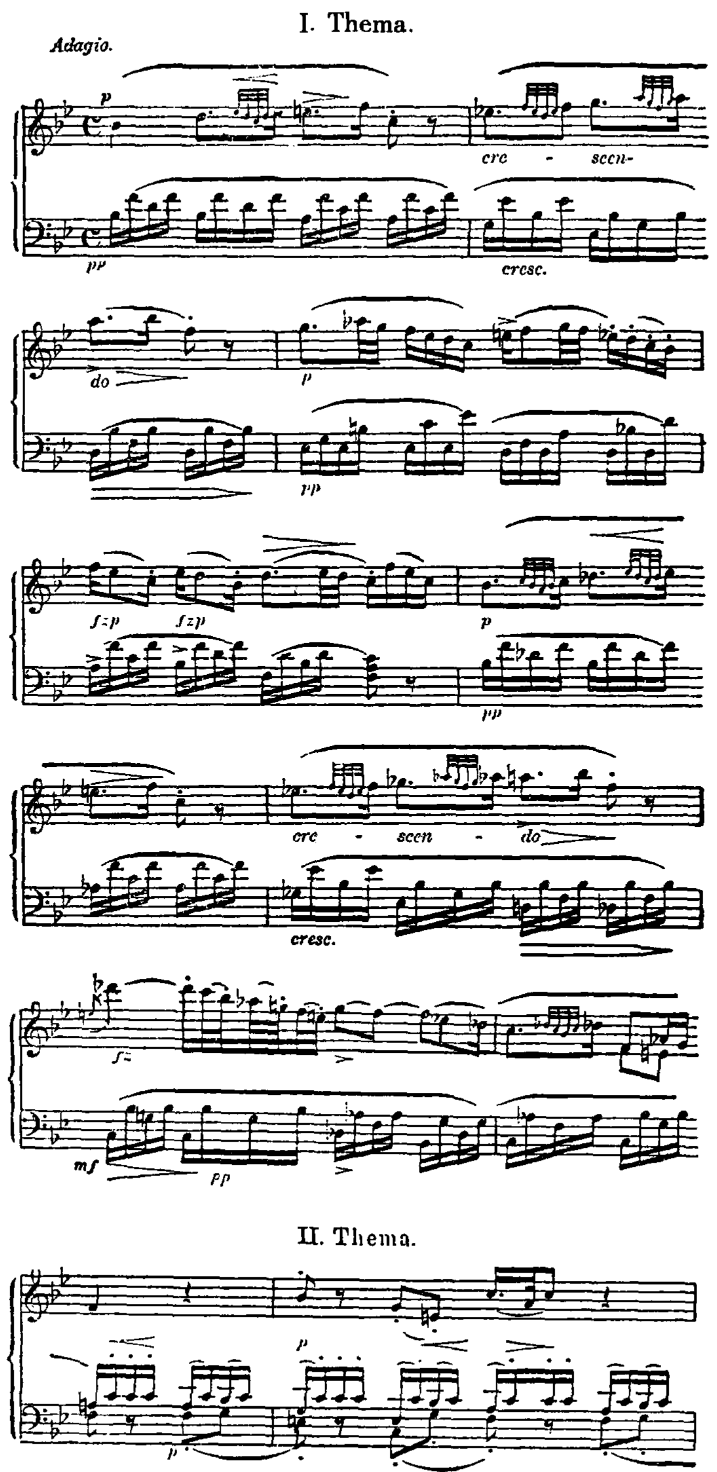



satz.
tr
tr
Vorder-
sf
staccato
sf
satz.
sf
Nach-
sf
(第二段)
II. Theil.
satz.
f
ff > p
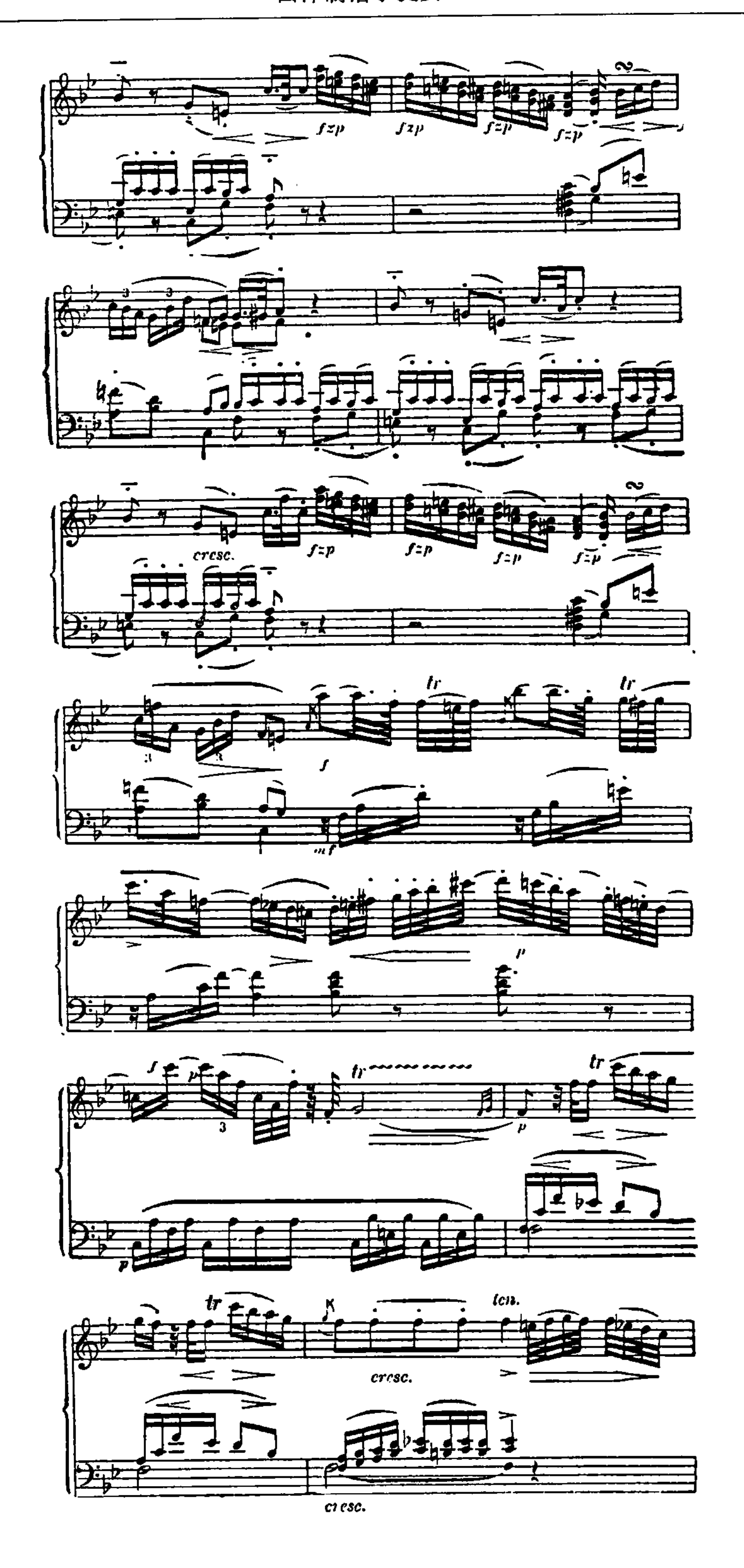

(第三段)
III. Theil.
Vorder-
f
cresc.
ff
p
staccato sempre
satz.
Nach-
sf
satz.
etc.

或为（3）循环谱形式：

附谱八十七

Mozart, VII Sonate.




fzp
fzp
fzp
fzp
fzp
cresc.
fzp
fzp
fzp
fzp
f
mf
tr
tr
p
f
p
tr
p
tr
mp
tr
ten.
cresc.
cresc.

附谱八十八

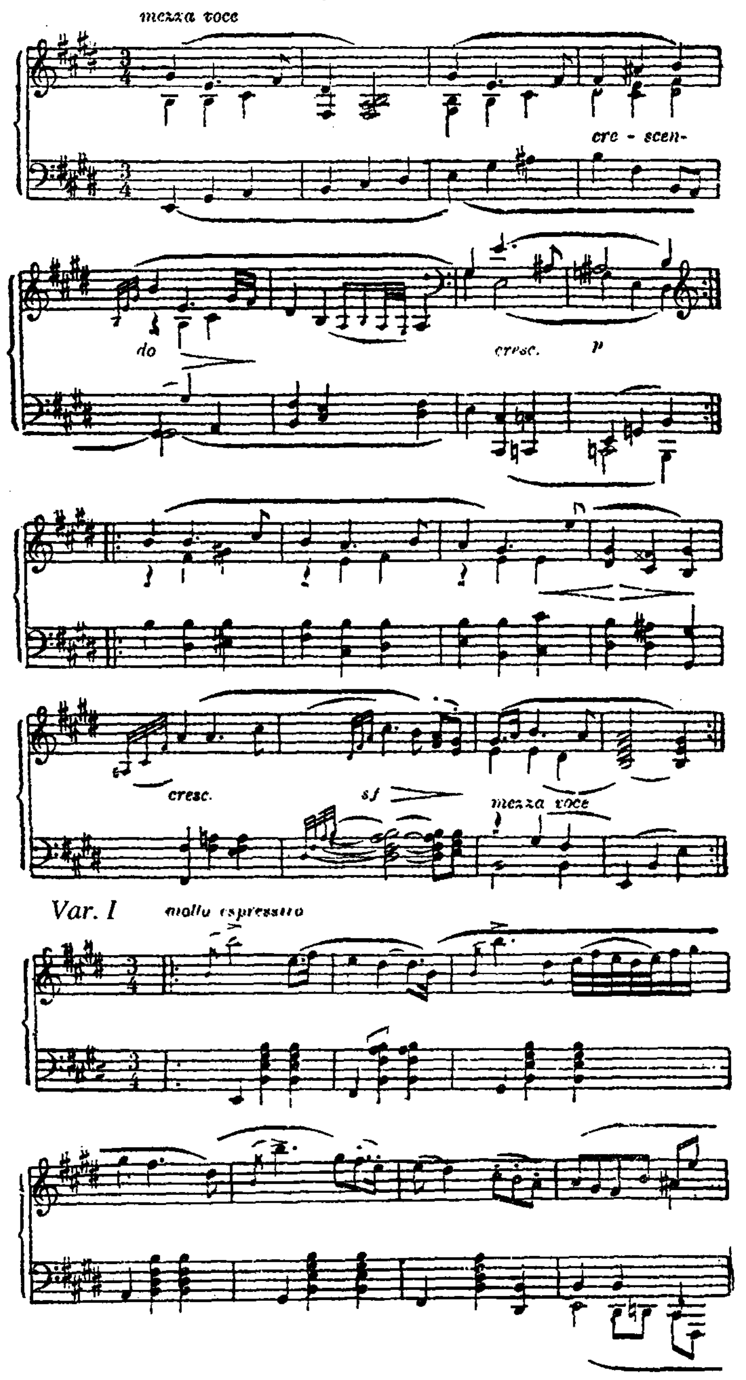
（丙）第三篇
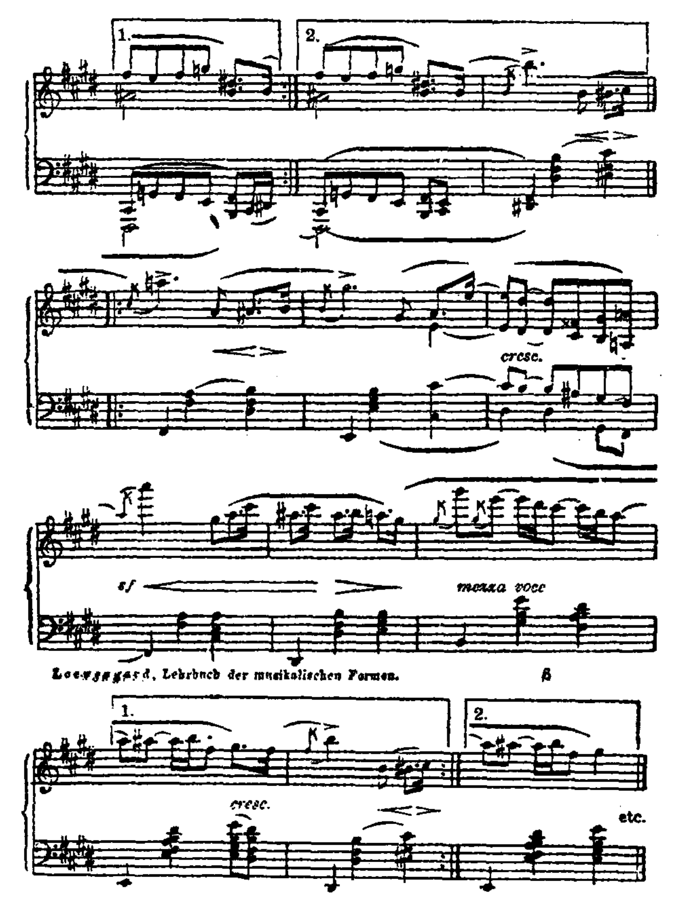
或为（1）变化谱形式：

Beethoven, Op. 109.

Gesangvoll, mit innigster Empfindung.

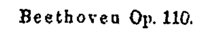
Andante, molto cantabile ed' espressivo.
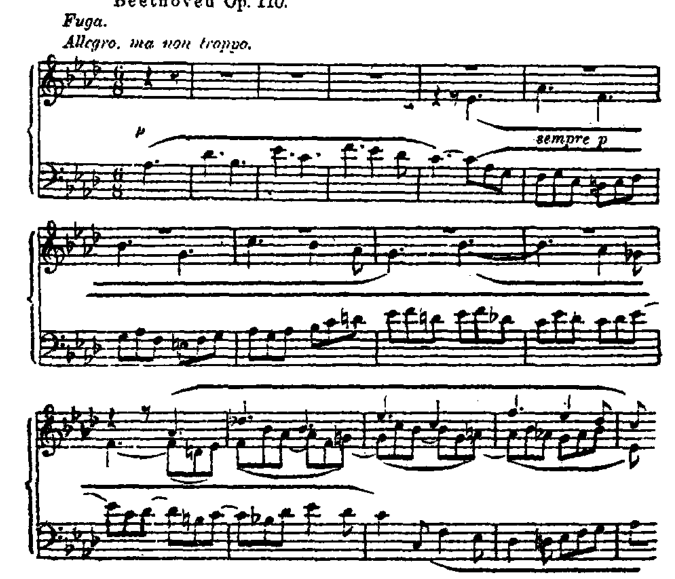




或为（2）复加谱形式：
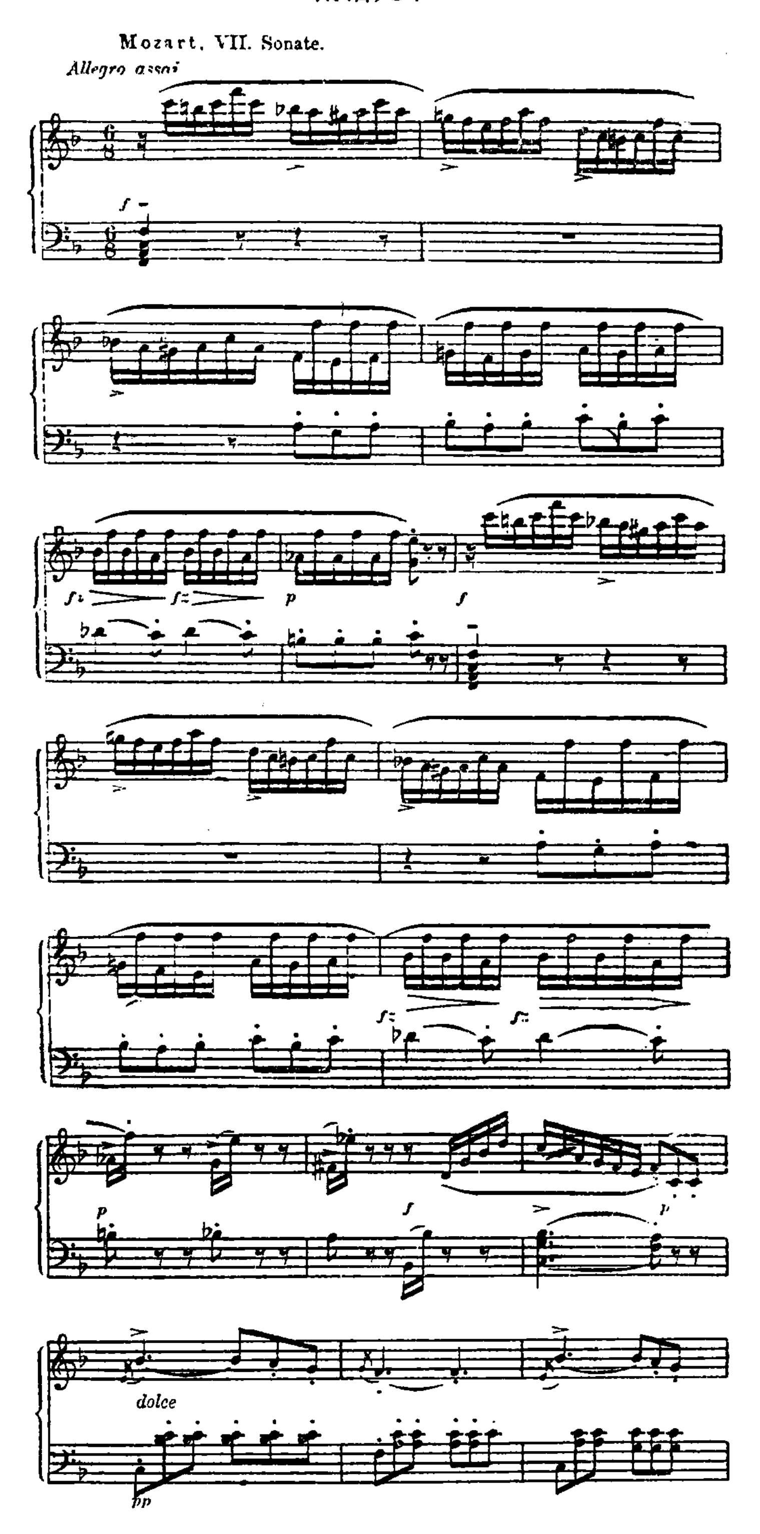
附谱八十九
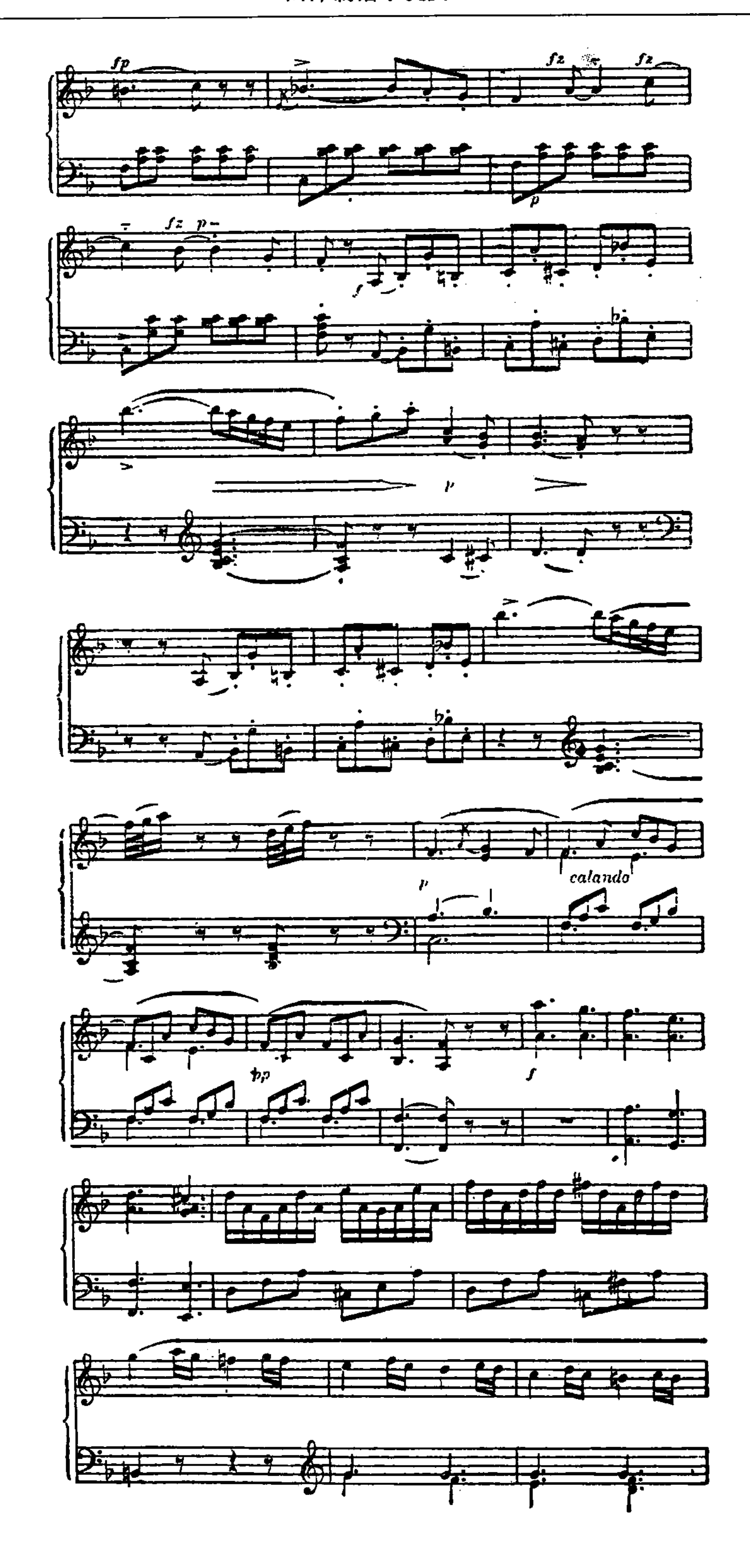

Beethoven Op. 110.
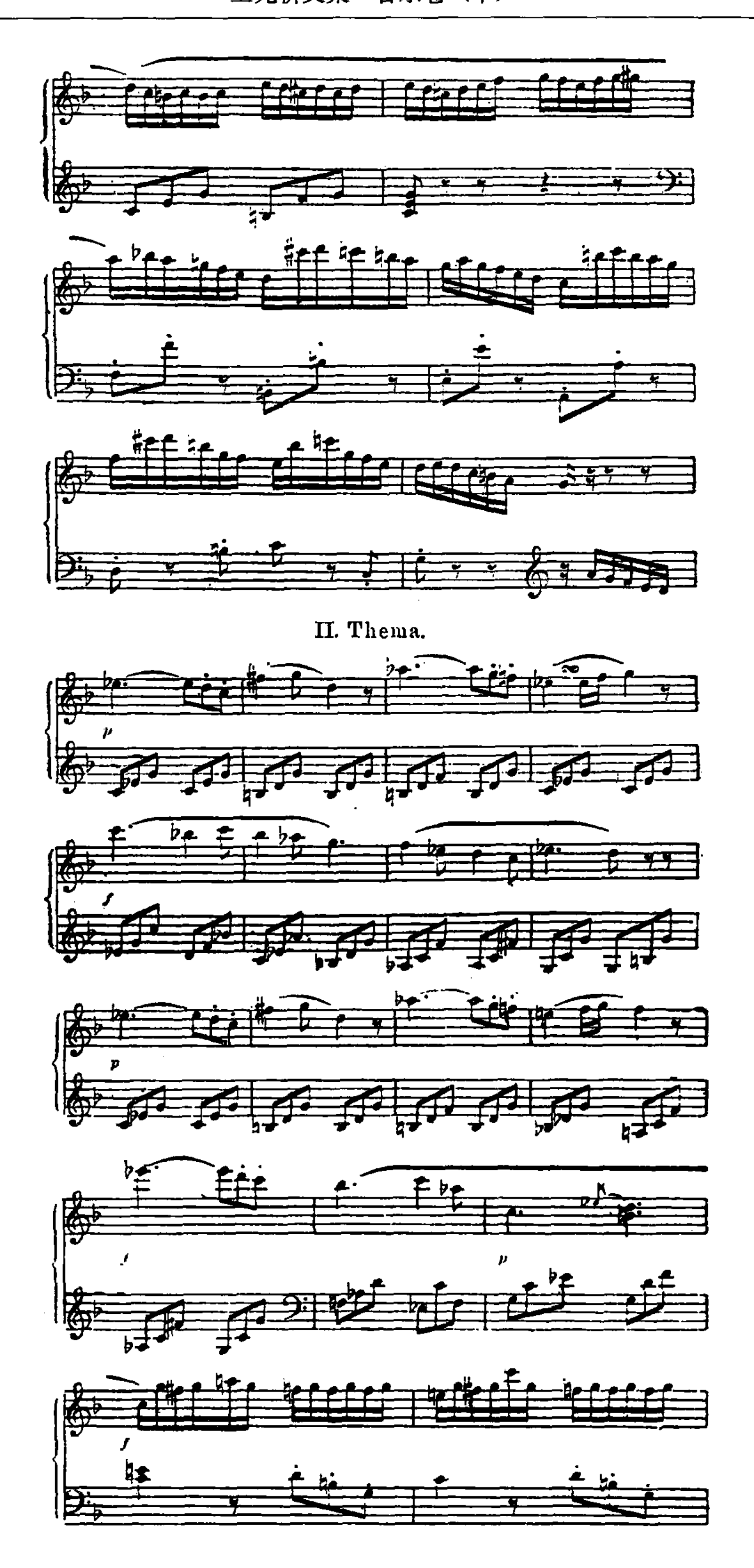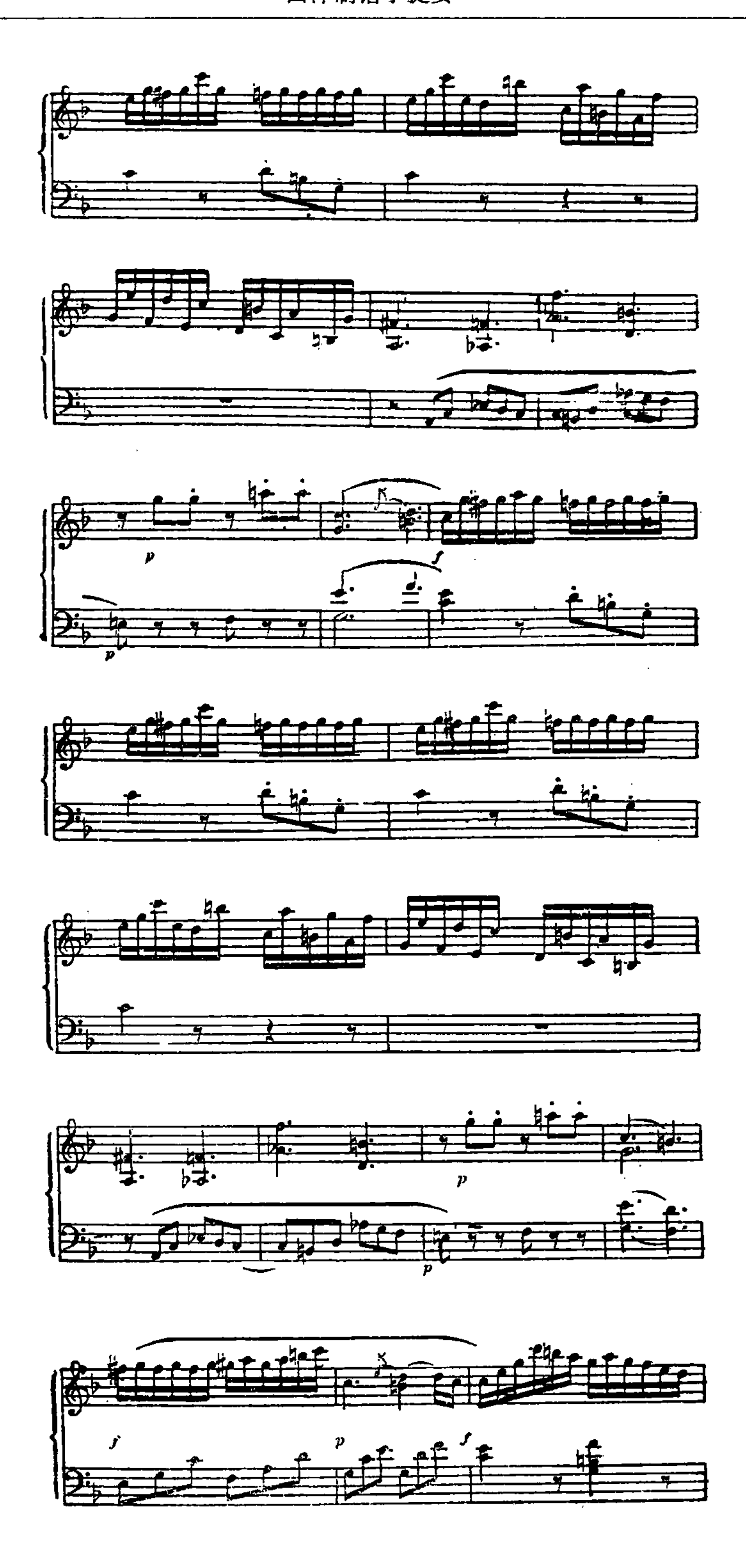


或为（3）三段谱形式：
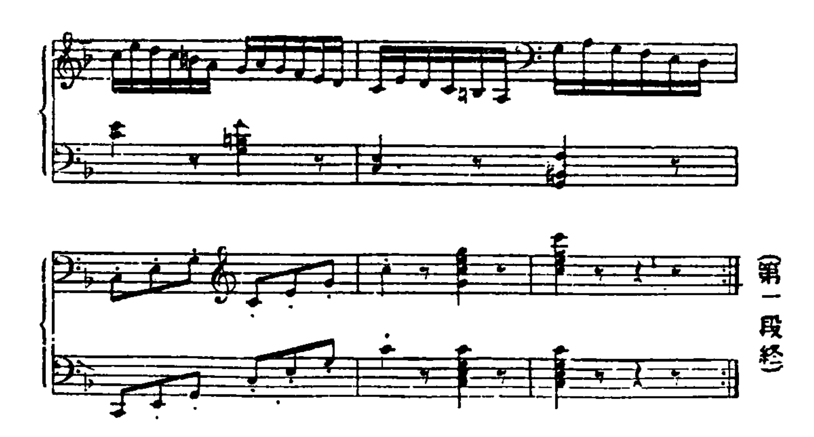
附谱九十




fp
fz
fz
fz
p
p
f
p
p
calando
pp
f


II. Thema.
p
f
p
f
p
f
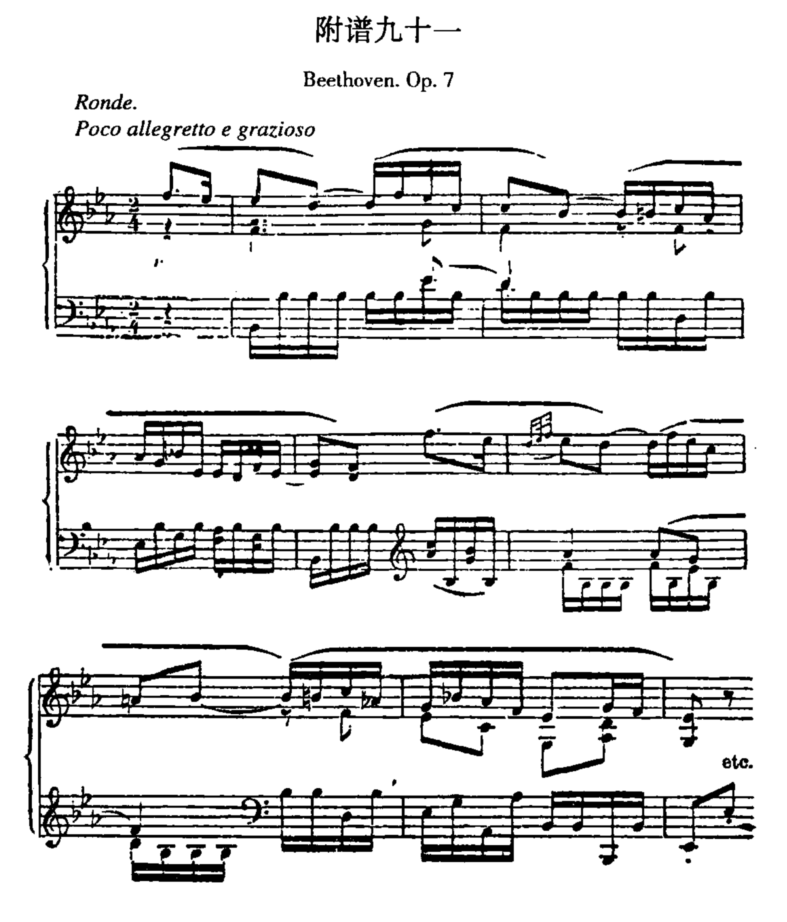

p
p
f
p
f
p
f



（此处紧接第二段及第三段，因避繁，故删去）
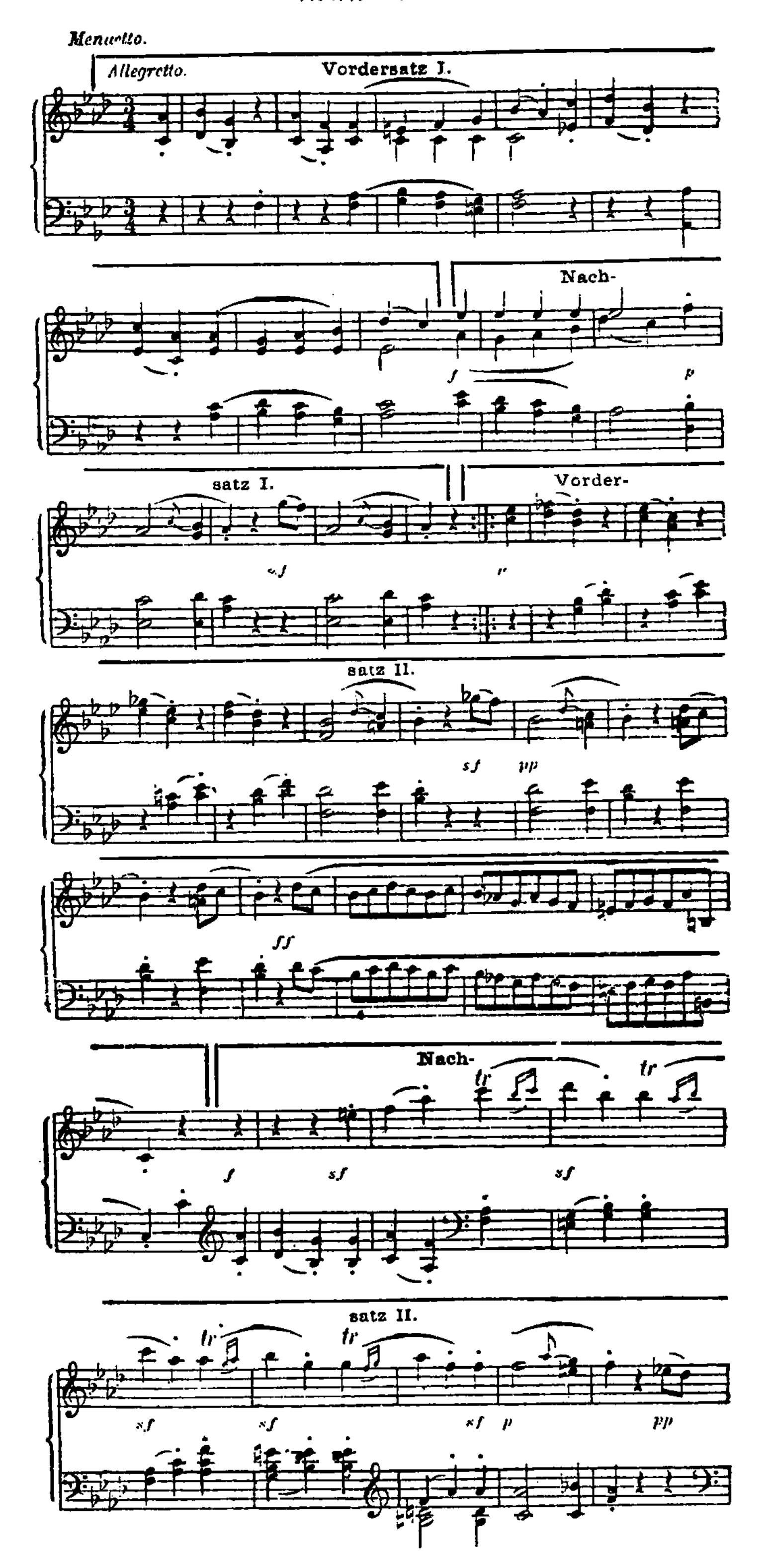
或为（4）循环谱形式：
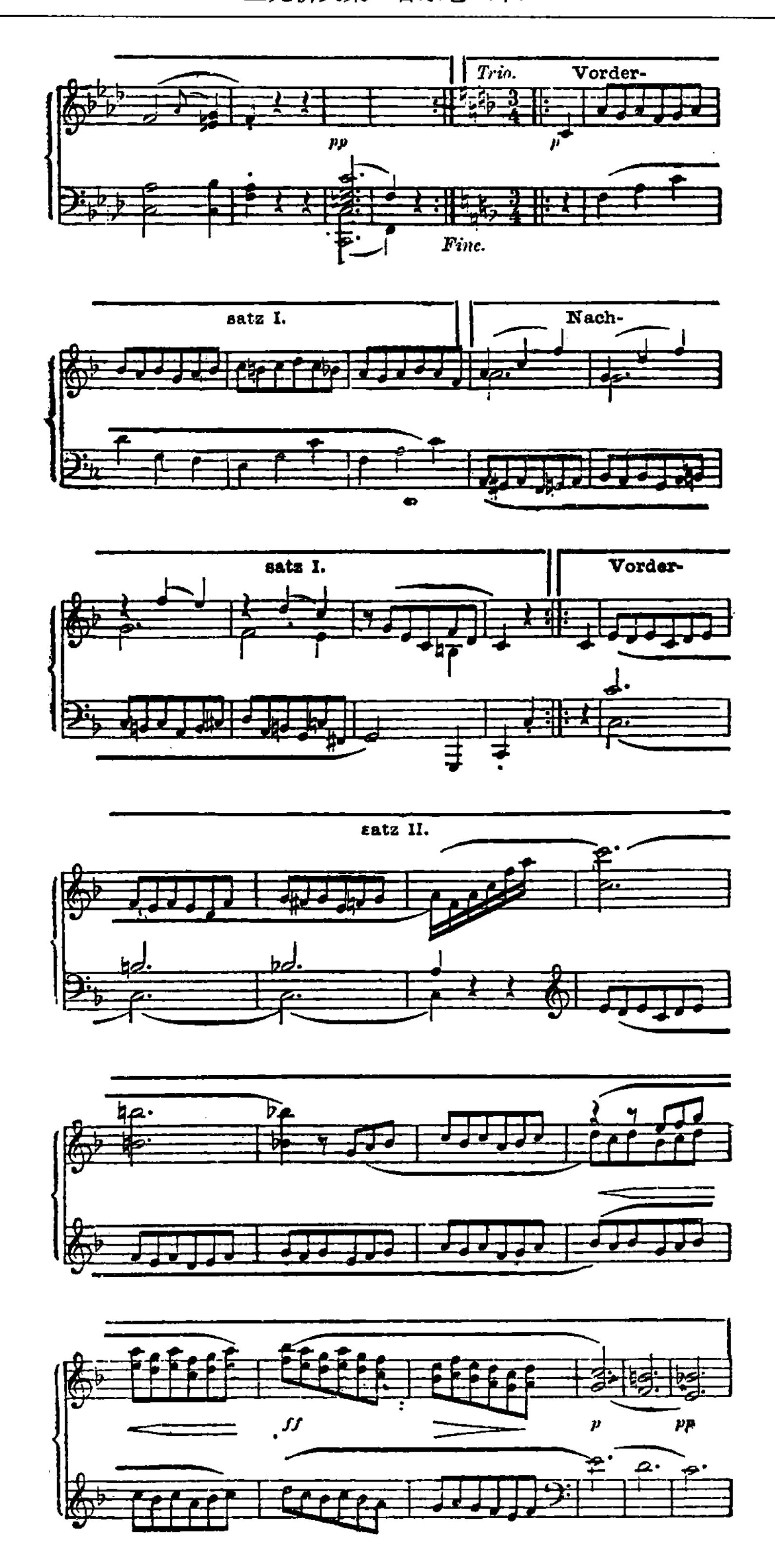
附谱九十一
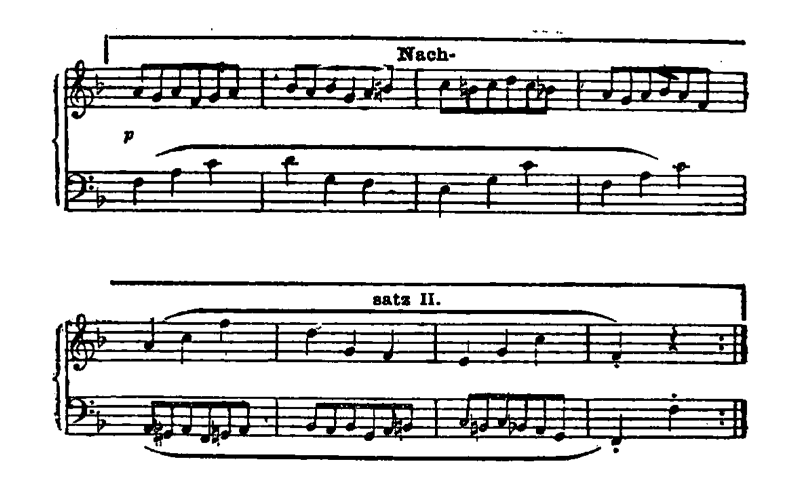


（丁）中间插入一篇。假如琐娜台谱为四篇所构成，则除上述三篇外，还须再插入一篇进去，是为 Menuett 或 Scherzo，皆带愉快性质（若插在悲观主义作品中，则有如苦中作乐，强欢惨笑），其形式则为“三段谱”（每段只有二句）。

附谱九十二


Menuetto.
Allegretto.
Vordersatz I.
Nach-
satz I.
Vorder-
satz II.
Nach-
satz II.



Trio.
Vorder-
pp
p
Fine.
satz I.
Nach-
satz I.
Vorder-
satz II.
ff
p
pp



（Ⅶ）小琐娜台。“小琐娜台”（Sonatine），其性质与上述琐娜台全同（亦系用一种或两种乐器演奏），惟每篇篇幅较短，而且有时只用两篇组成，故名之为“小琐娜台”。

（Ⅷ）生风里。“生风里”（Symphonie），其篇法组织与上述（Ⅵ）琐娜台全同，惟“琐娜台”用一种或两种乐器演奏，而“生风里”则用全班乐队（包括各种丝弦、吹奏、敲击乐器）合奏，此其不同之点也。此外如 Trio、Quartett、Quitett 等谱，其形式亦与“生风里”同。

（Ⅸ）空澈堤。“空澈堤”（Concert），其篇法组织亦与上述（Ⅵ）琐娜台相同。惟“空澈堤”系用全班乐队合奏（此与“琐娜台”相异之点），而其中复以一种乐器，如提琴或钢琴之类，为其主要乐器。至于乐队中之其它各项乐器，则仅负伴和之责而已（此与“生风里”相异之点，因奏“生风里”时，全班乐队中之各项乐器，皆占主要位置）。

（Ⅹ）导场音乐。“导场音乐”（Ouvertüre），本为歌剧未开幕以前所奏之音乐，但因其篇幅自为起结，遂成为一种“独立作品”。换言之，可以离开“歌剧”，独自演奏者也。其组织内容，只有一篇，而且全与“琐娜台”之第□篇构造形式相同。

（Ⅺ）舒怡塔。“舒怡塔”（Suite）是数篇古代各国跳舞音乐所组成的。各篇调别，彼此相同。其组织内容如下：

第一篇“引子”（Praeludium）。为本谱各篇所共有的“引子”。其形式无一定，全任作者自由谱制。

第二篇（Auemande，德国古代跳舞乐名）。其形式系两段所组成，节奏适中。

第三篇（Courante，法国古代跳舞乐名）。亦为两段所组成，节奏较快。

第四篇（Sarabande，西班牙古代跳舞乐名）。亦为两段所组成，节奏甚慢。

第五篇（Gigue，英国古代跳舞乐名）。亦为两段所组成，节奏甚快。

兹特各举一例如下（按，下面四调别皆系 G 阴调）：
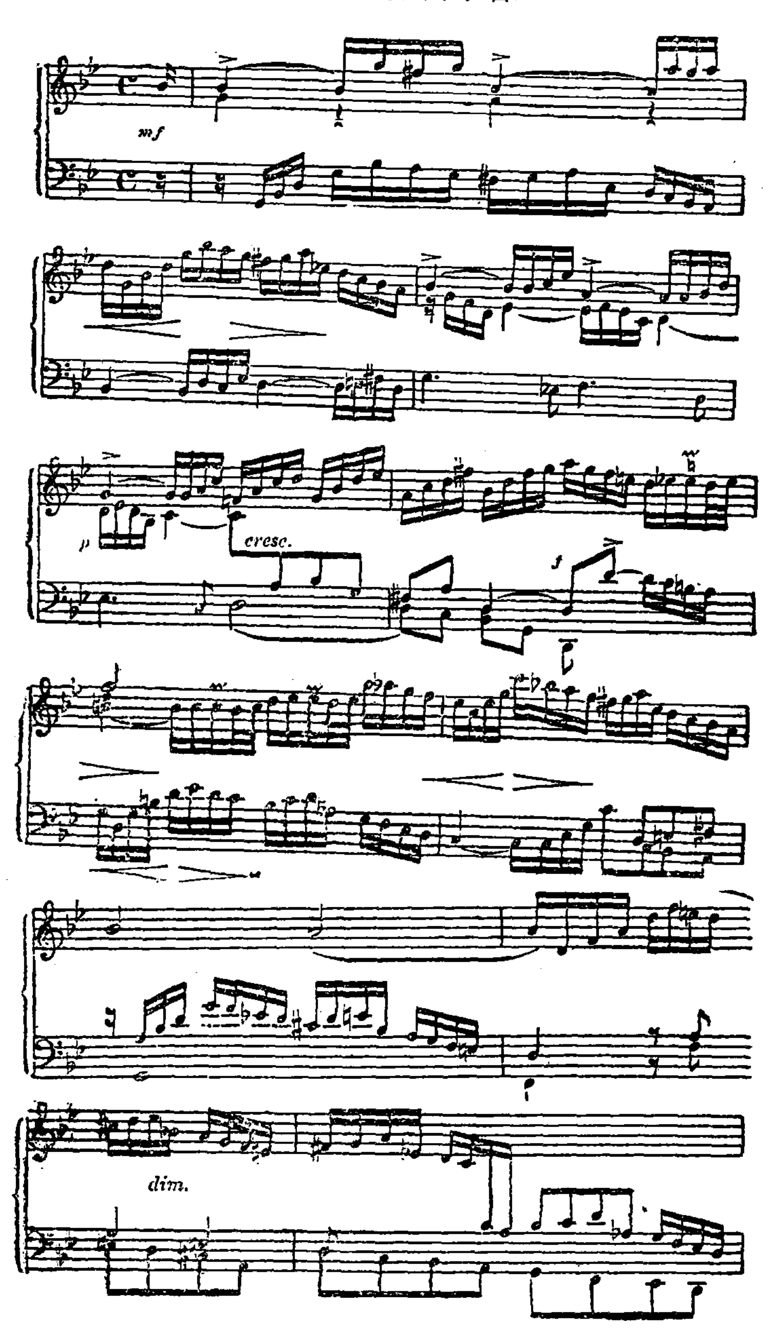
附谱九十三
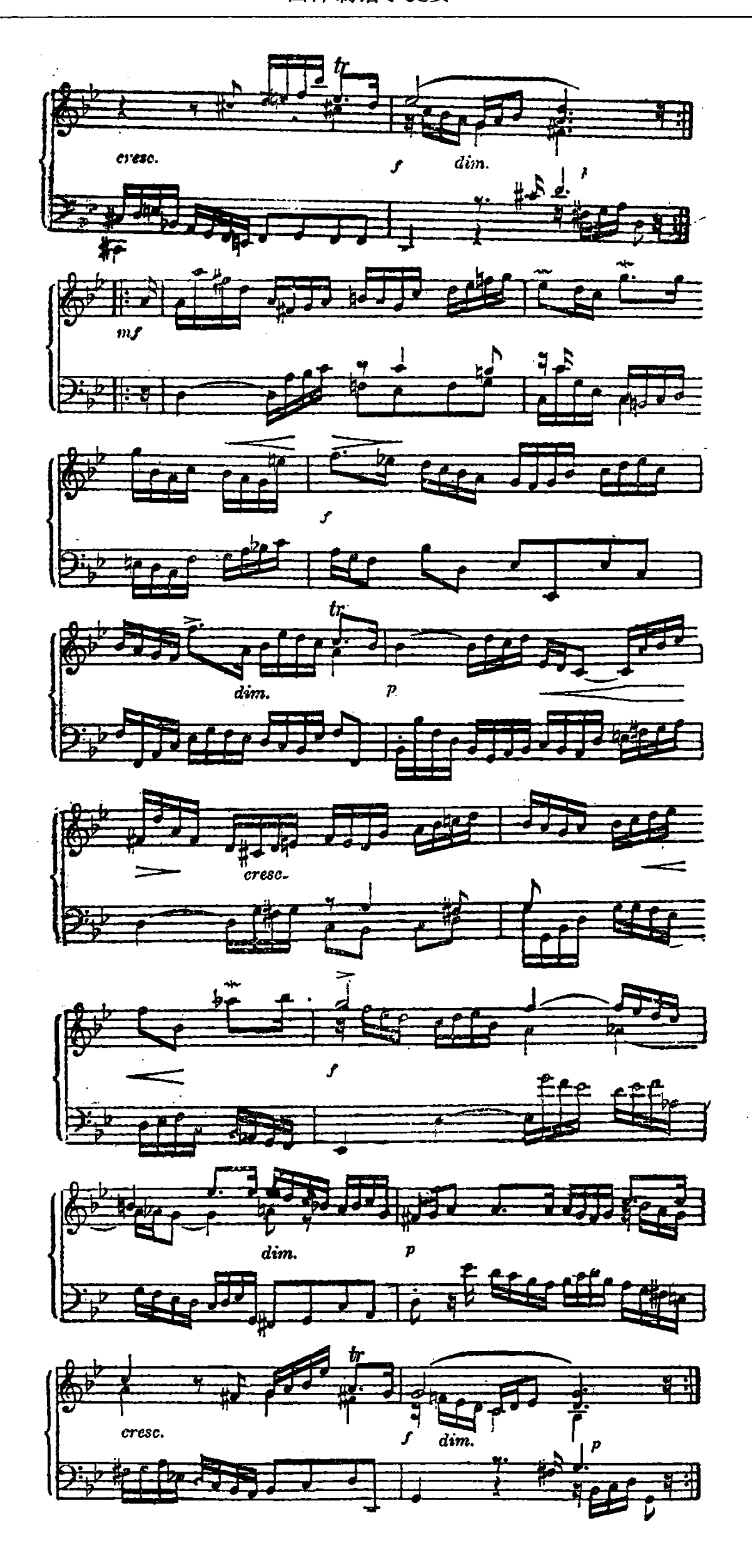
1. Das Praeludium

（第一篇是“引子”，因无一定形式，故省去不举）

2. Die Allemande

（德国古代跳舞乐名）
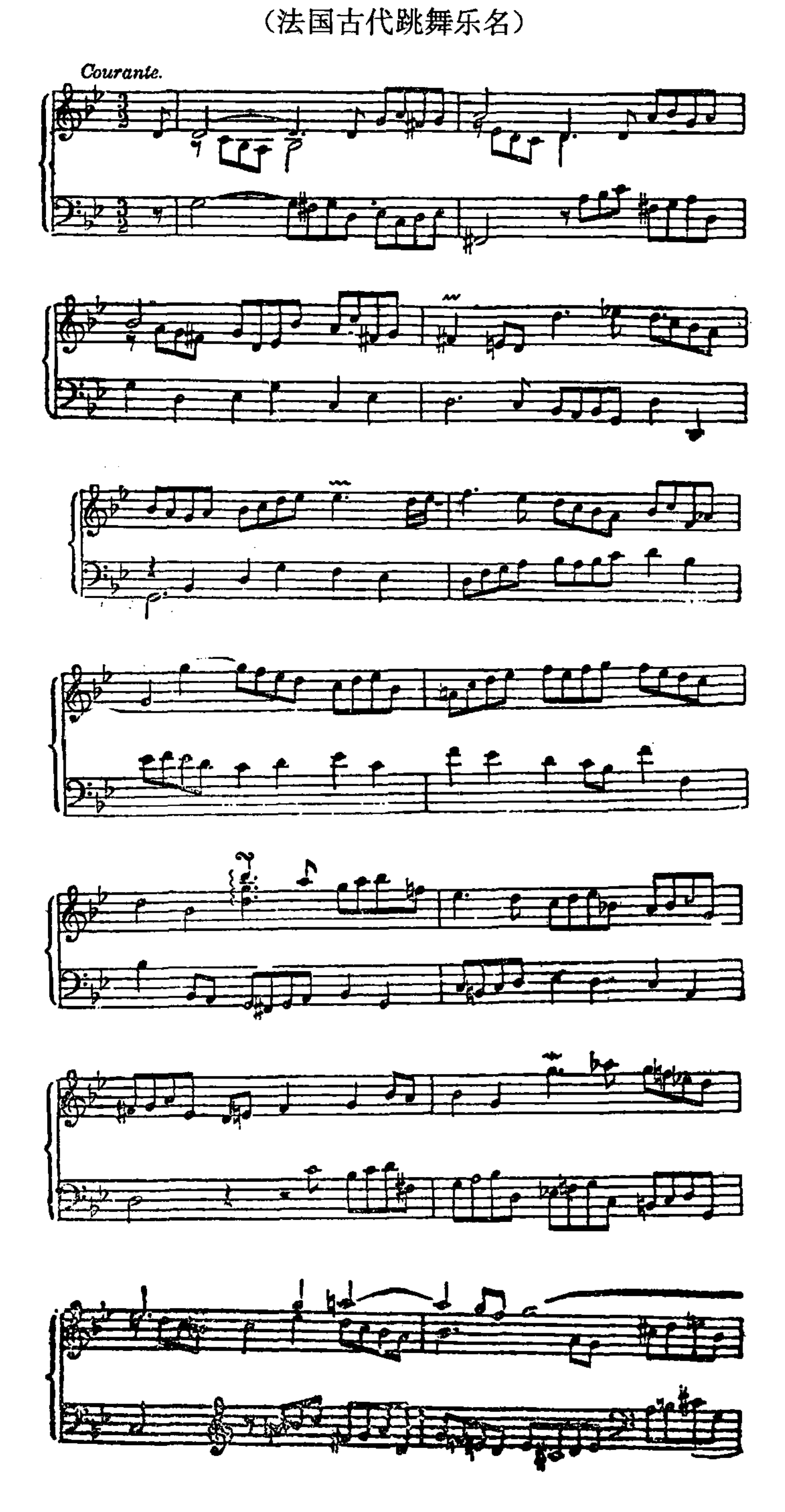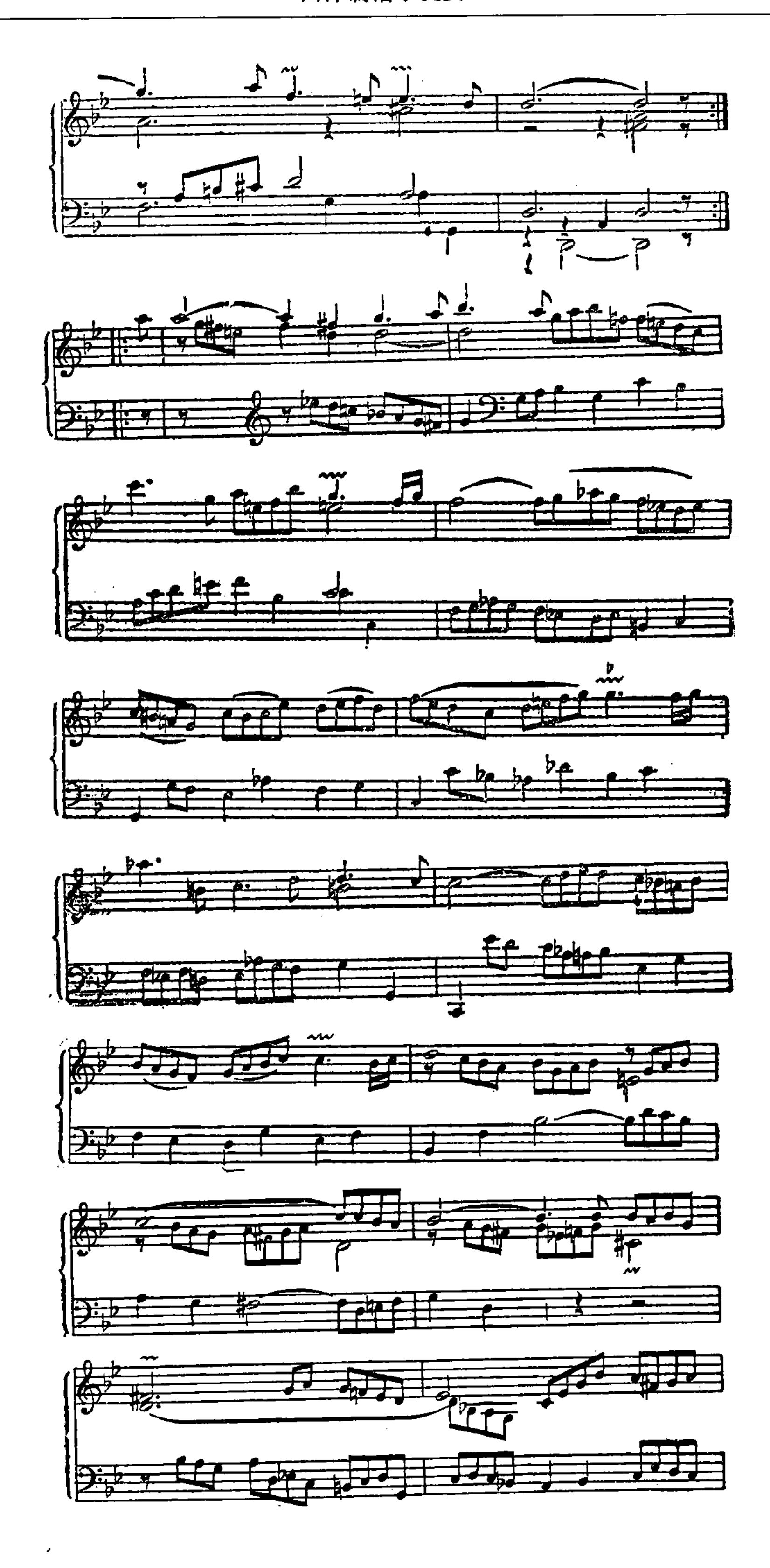



cresc.
f
dim.
tr
mf
f
dim.
p
cresc.
f
dim.
p
cresc.
f
dim.
p
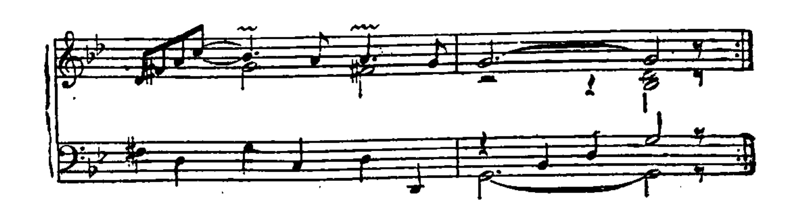
附谱九十四

3. Die Courante

（法国古代跳舞乐名）
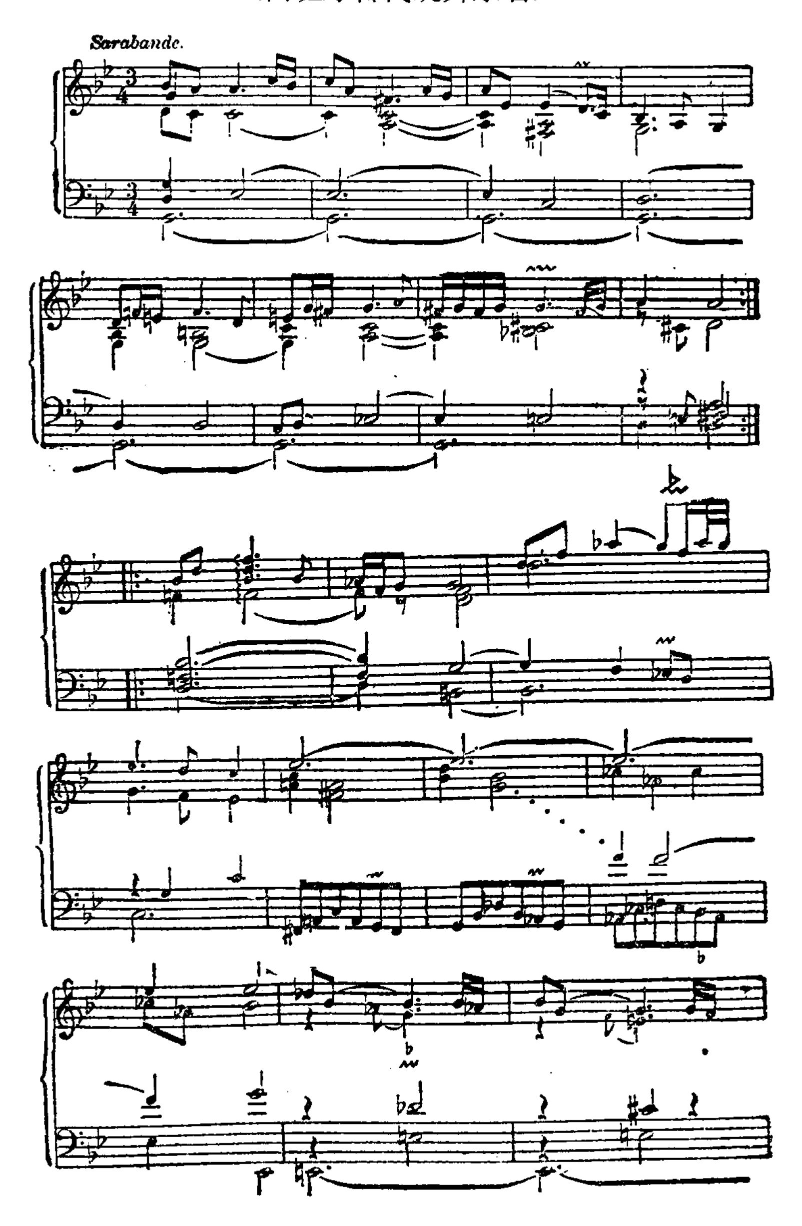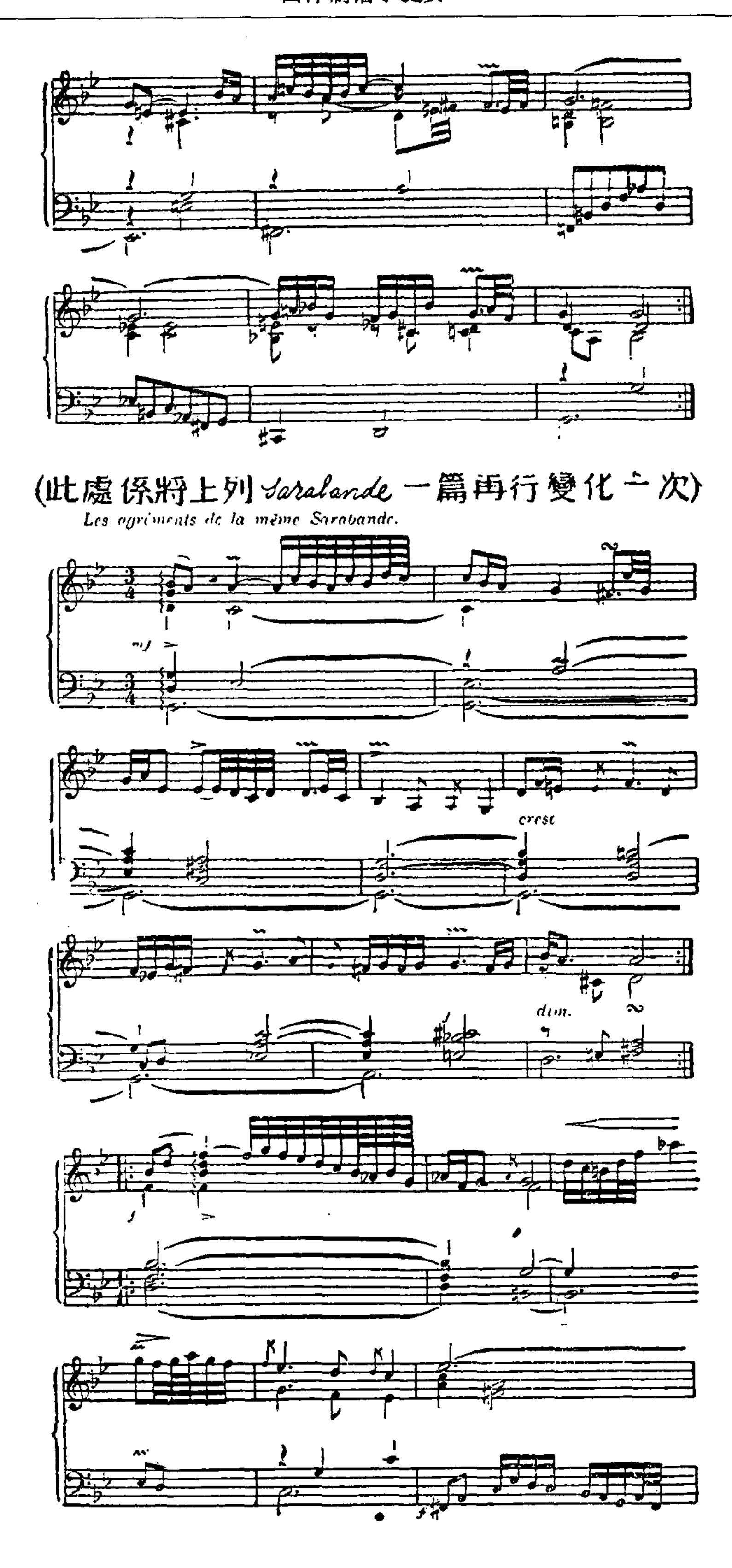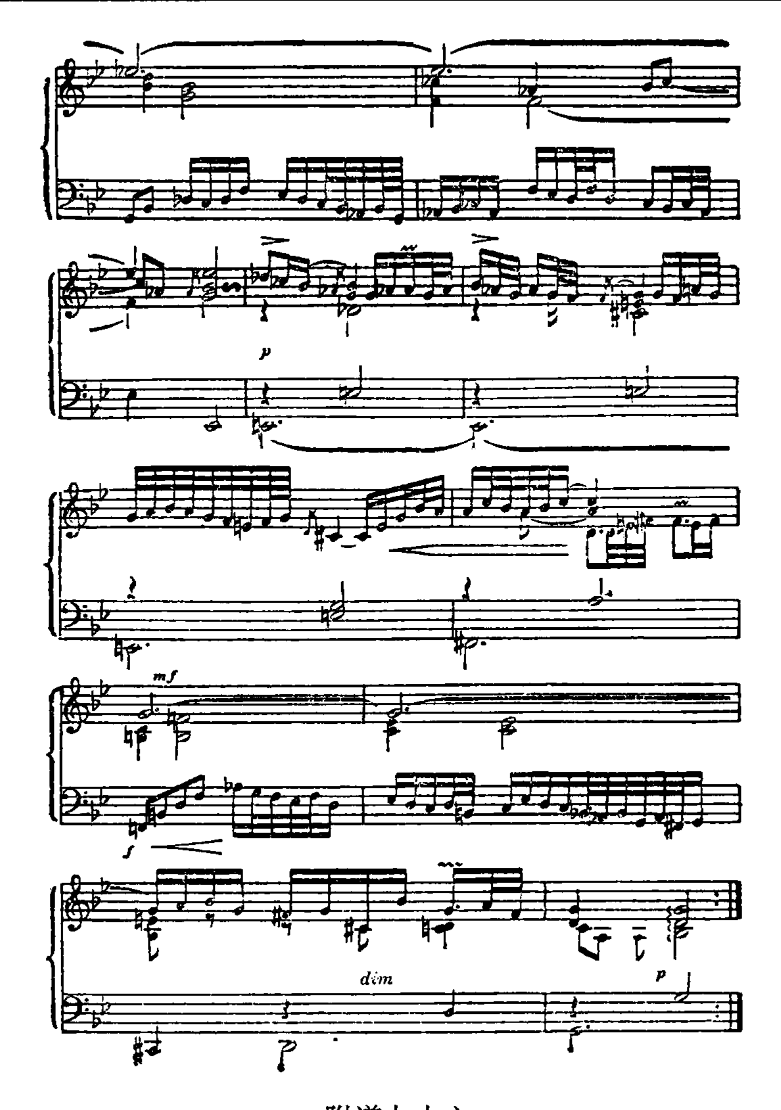






附谱九十五

4. Die Sarabande

（西班牙古代跳舞乐名）
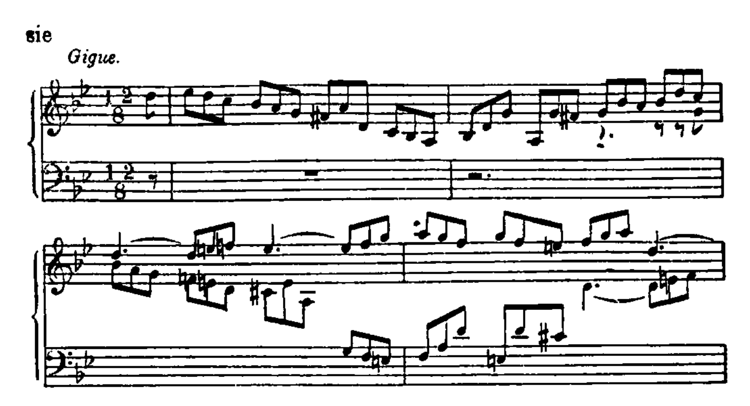



(此處係將上列 Sarabande 一篇再行變化二次)
Les agréments de la même Sarabande.
mf
cresc
dim.
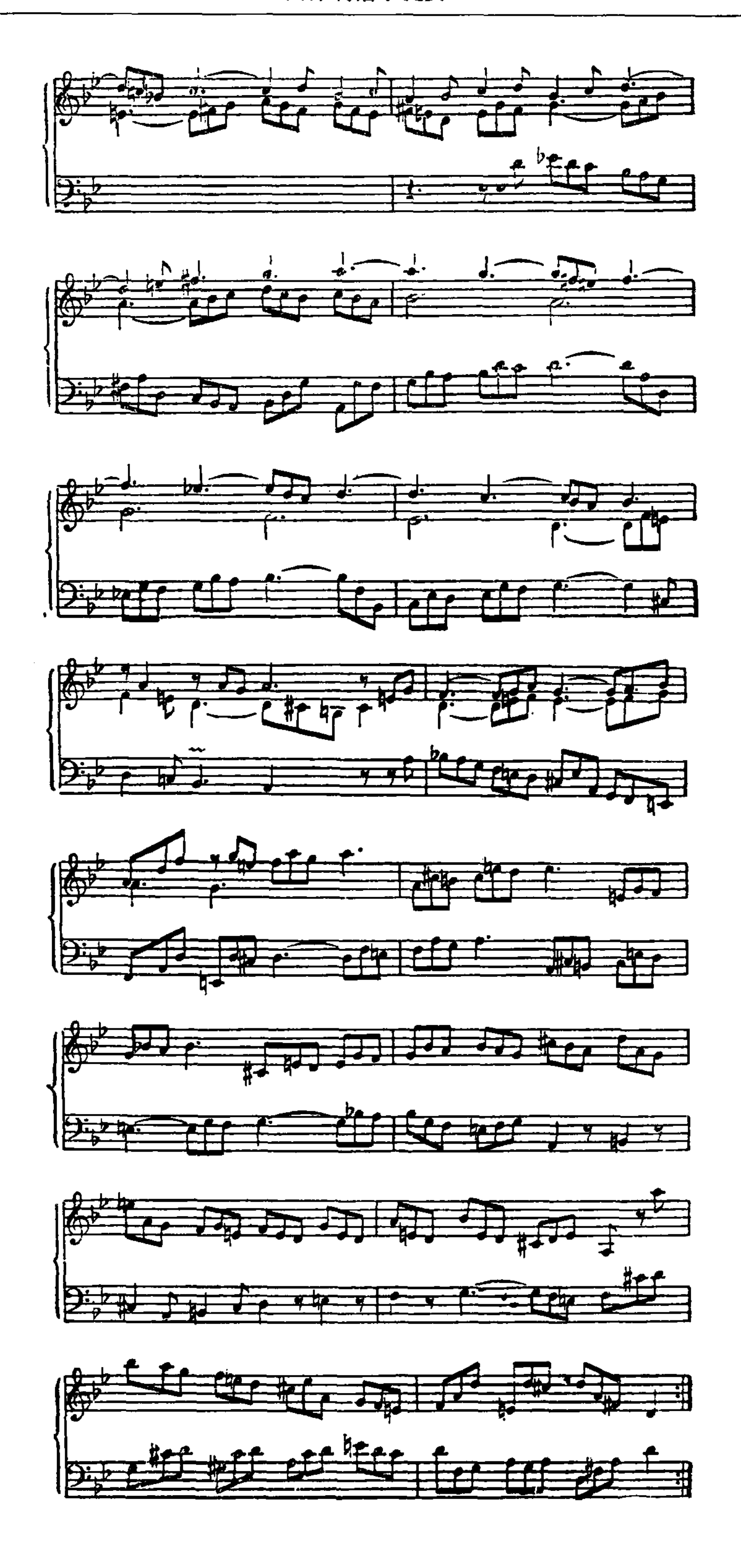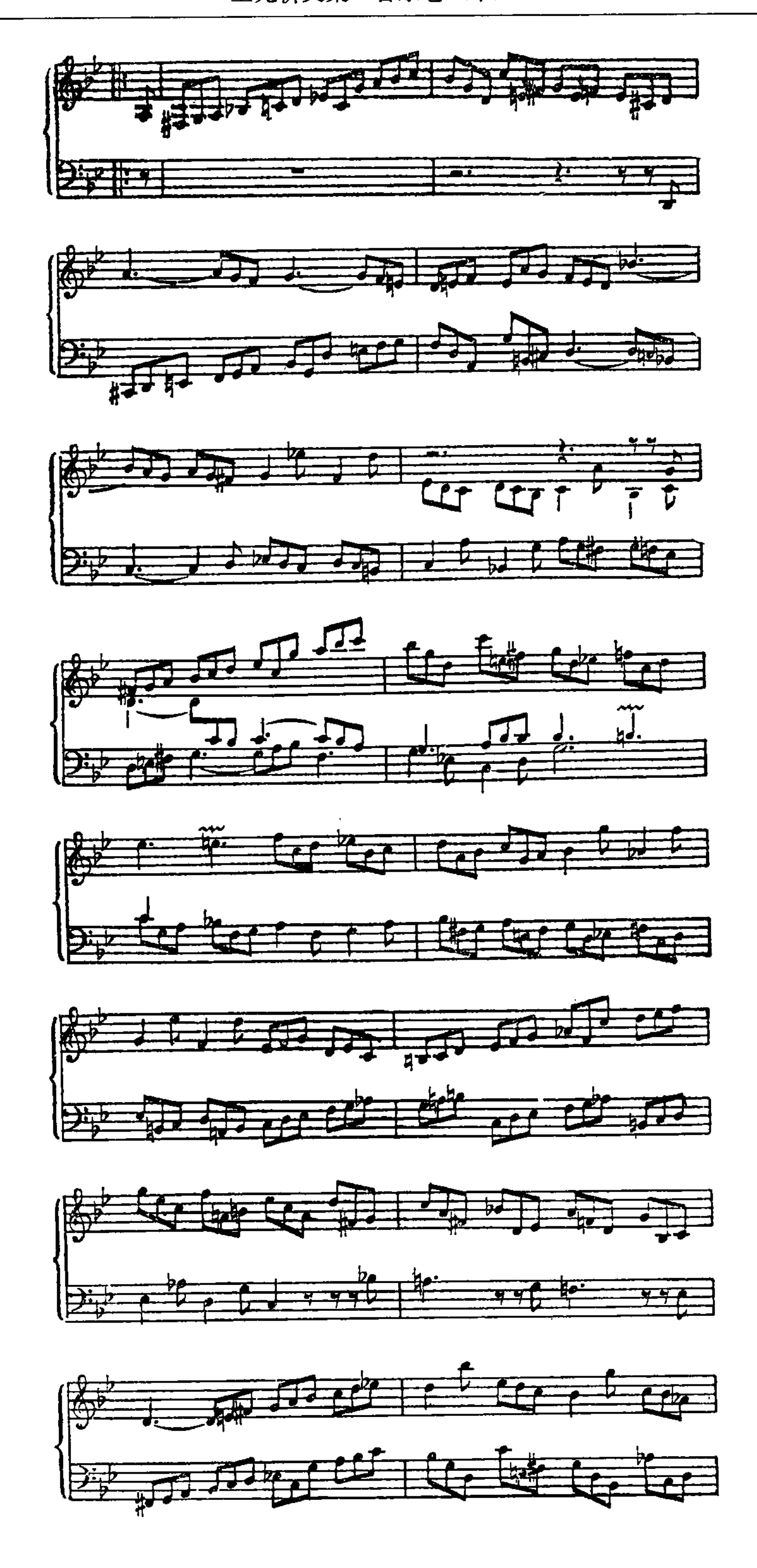


附谱九十六
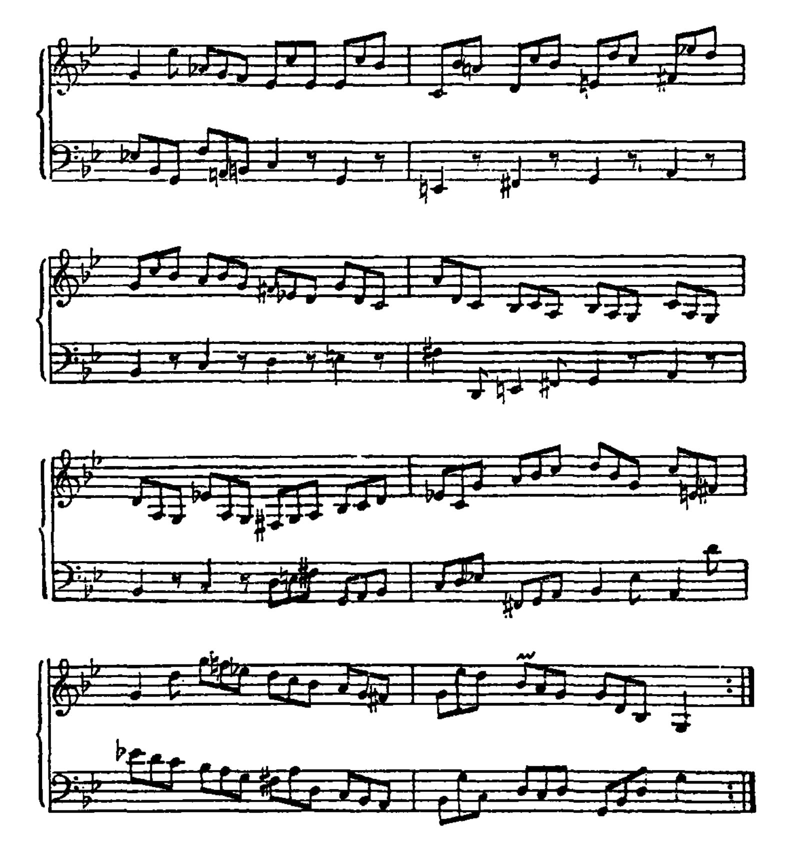
5. Die Gigue

（英国古代跳舞乐名）









上举五篇，共组成一种“舒怡塔谱”。但有时在第四篇与第五篇之间，再插入一篇进去，或为 Menuett，或为 Gavotte，或为 Musette，或为 Bourrée（皆系法国古代跳舞乐名，均为两段形式）。

惟上面所谓某国跳舞乐名等等，系指该项乐中所含之节奏特质而言（譬如或快、或慢、或轻、或重等等）。作者但将其特质保存，即为已足。至于造调选音等等，则纯系作者之自由，无丝毫束缚。读者幸勿将他看作刻板文章，与中国所谓“曲牌”一样。

又西洋近代作者，亦常将随便几篇乐谱，合成一帙，名曰“舒怡塔”。然其中各篇性质，既非古代跳舞音乐，而彼此调别亦复未能一致，与上文所述之“舒怡塔原则”不同，我们可以称之为“变相的舒怡塔”，如 Grieg 之 Peer Gynt Suite 是也。

（Ⅻ）跳舞音乐。“跳舞音乐”（Tanzform），种类甚多，但在名家作品中，不占什么重要位置。兹但录世界最著名最流行之 Walzer 一种。

Walzer 为五段（或四段）所组成。而且往往开首之处，插上一个“引子”（Introduction）；结尾之处，复附以一个“尾声”（Coda），合之则为七段（或六段）。其式如下：
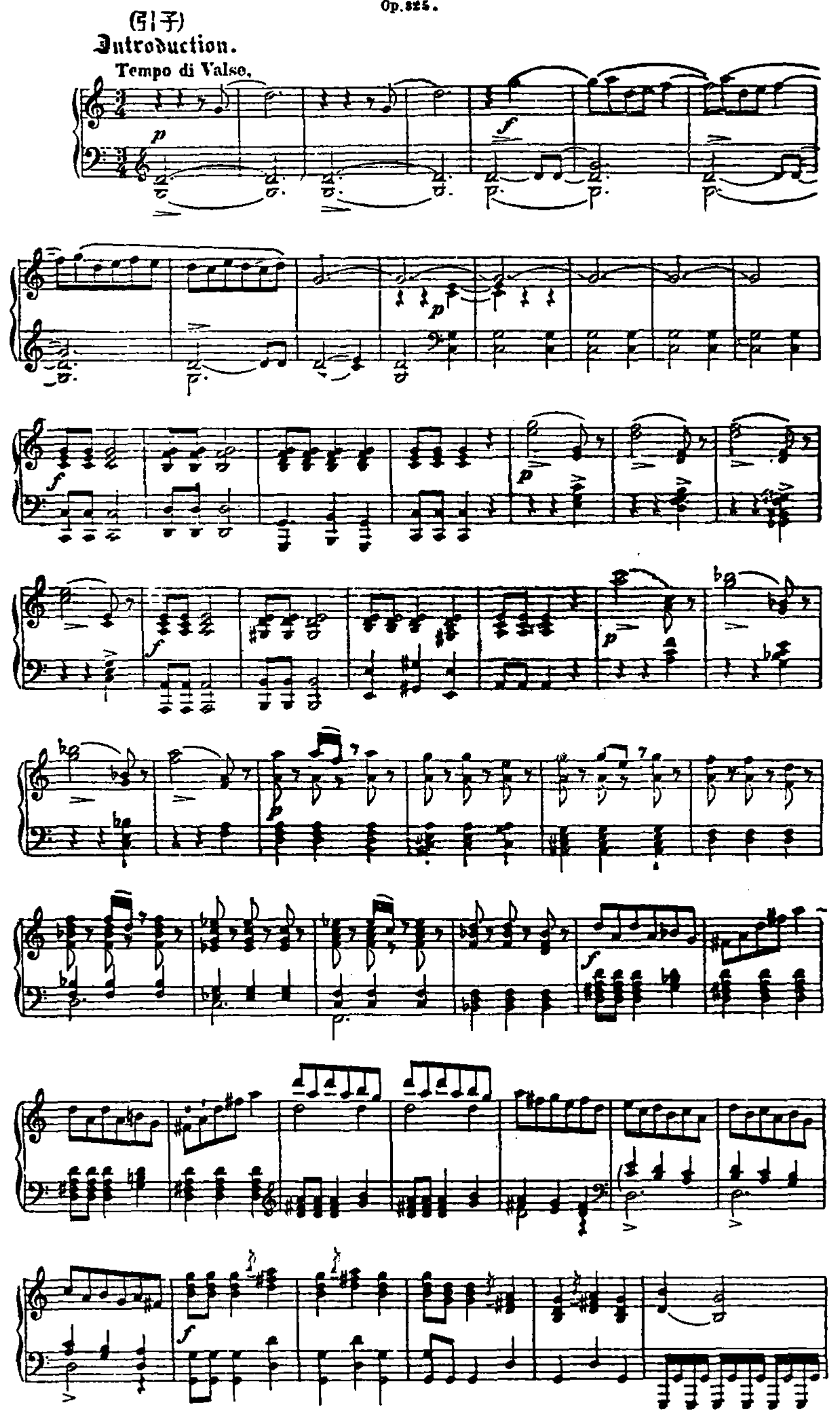
附谱九十七
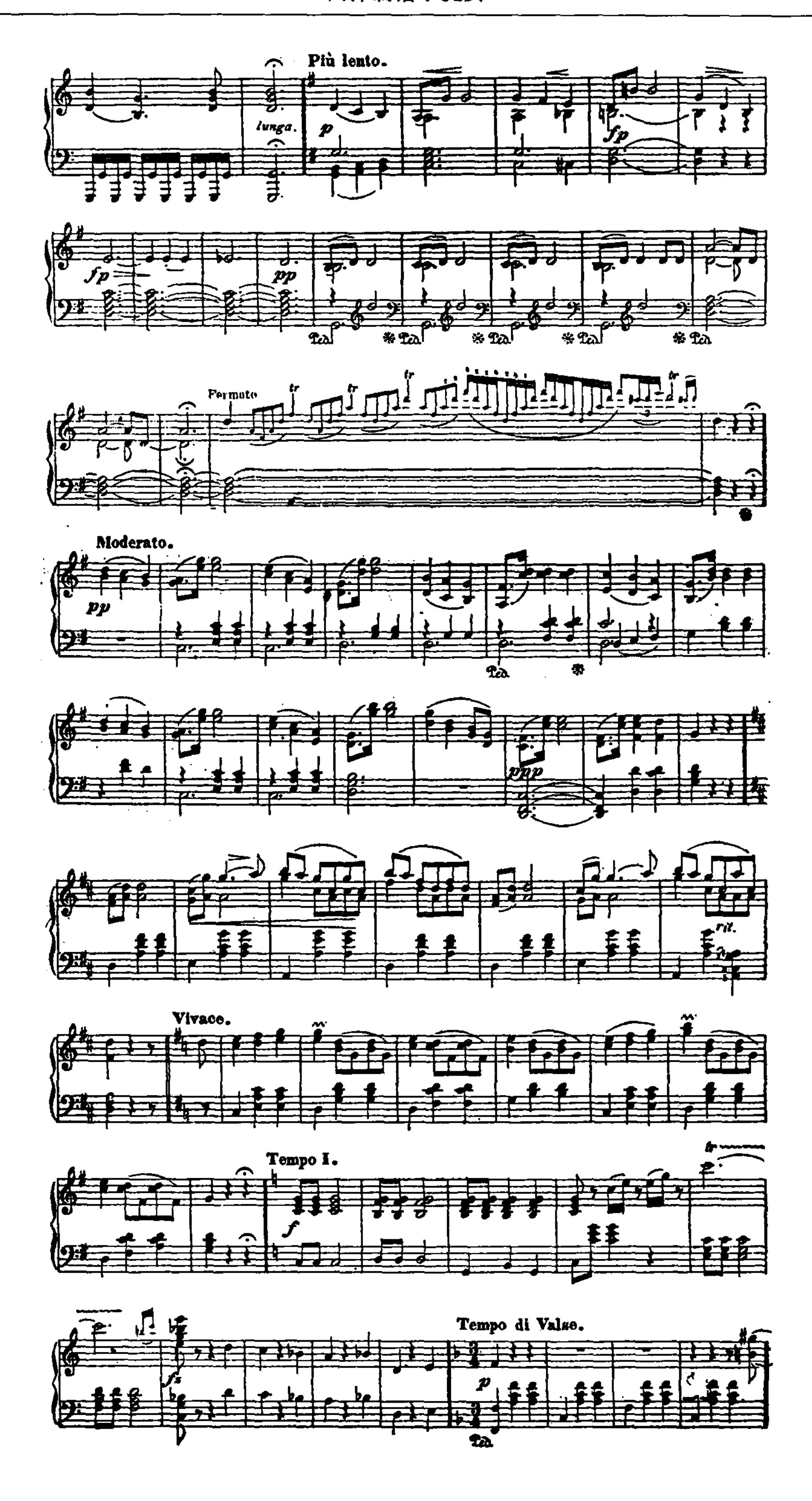
Geschichten aus dem Wienerwald.
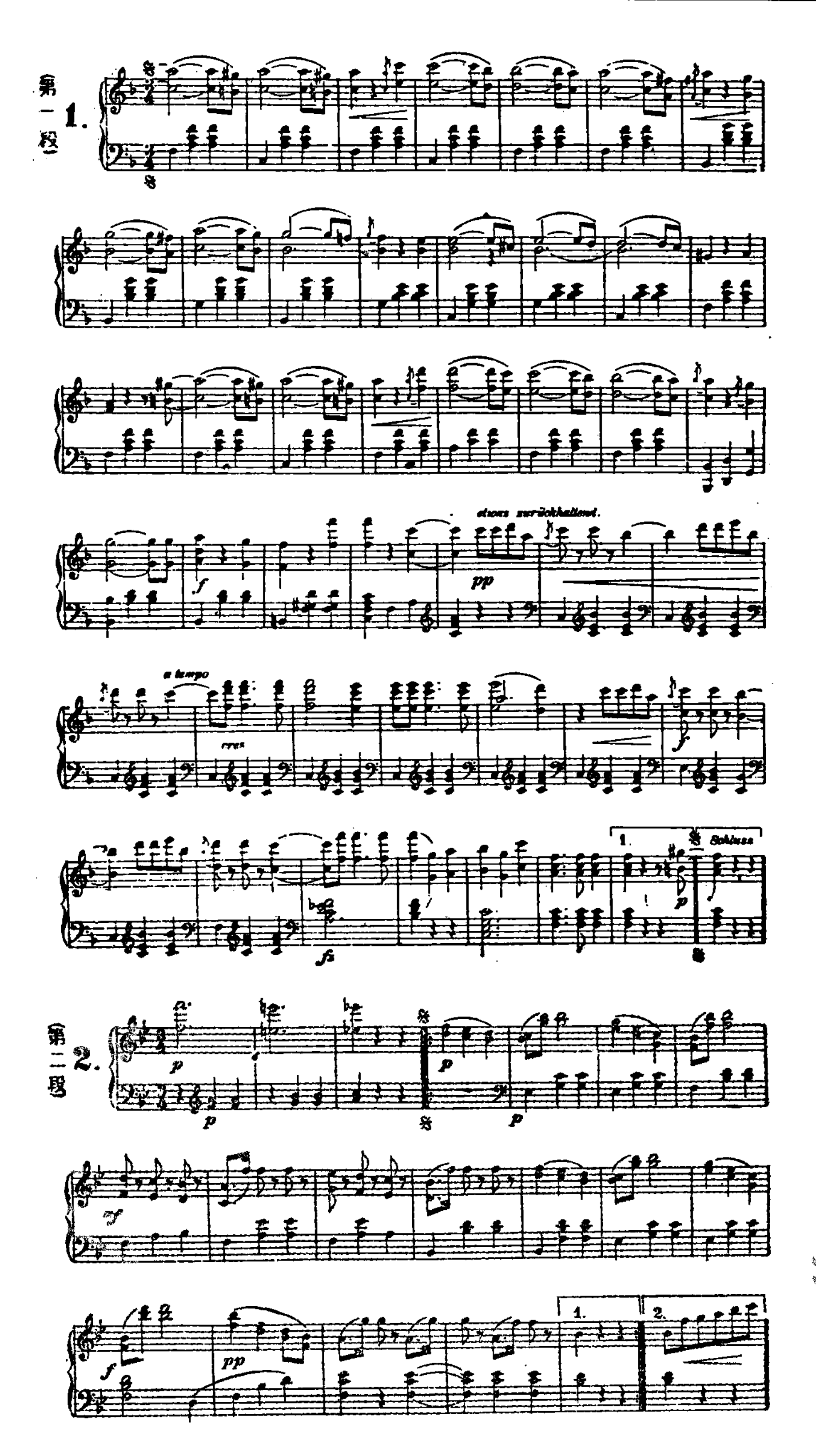
WALZER
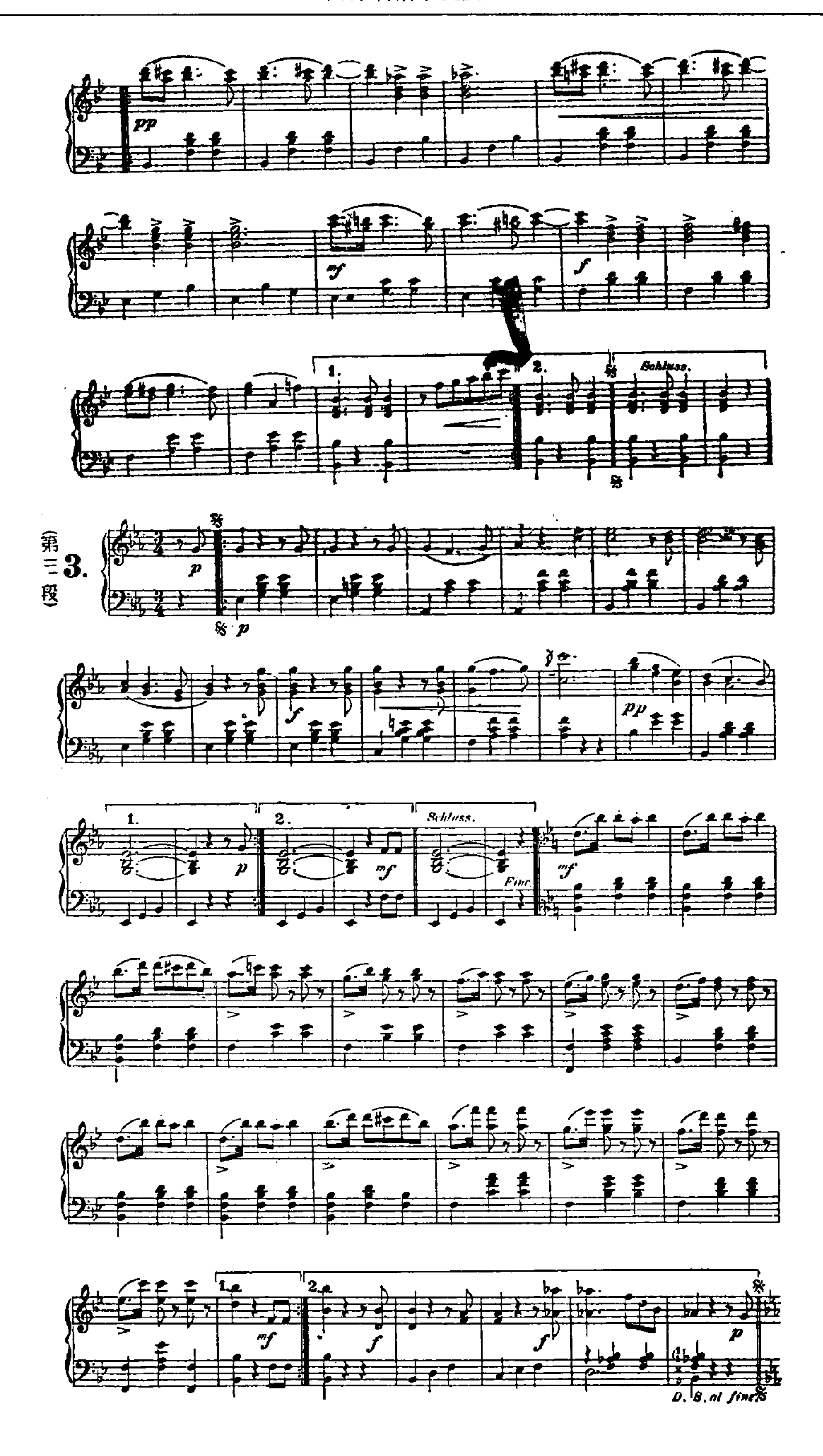
von
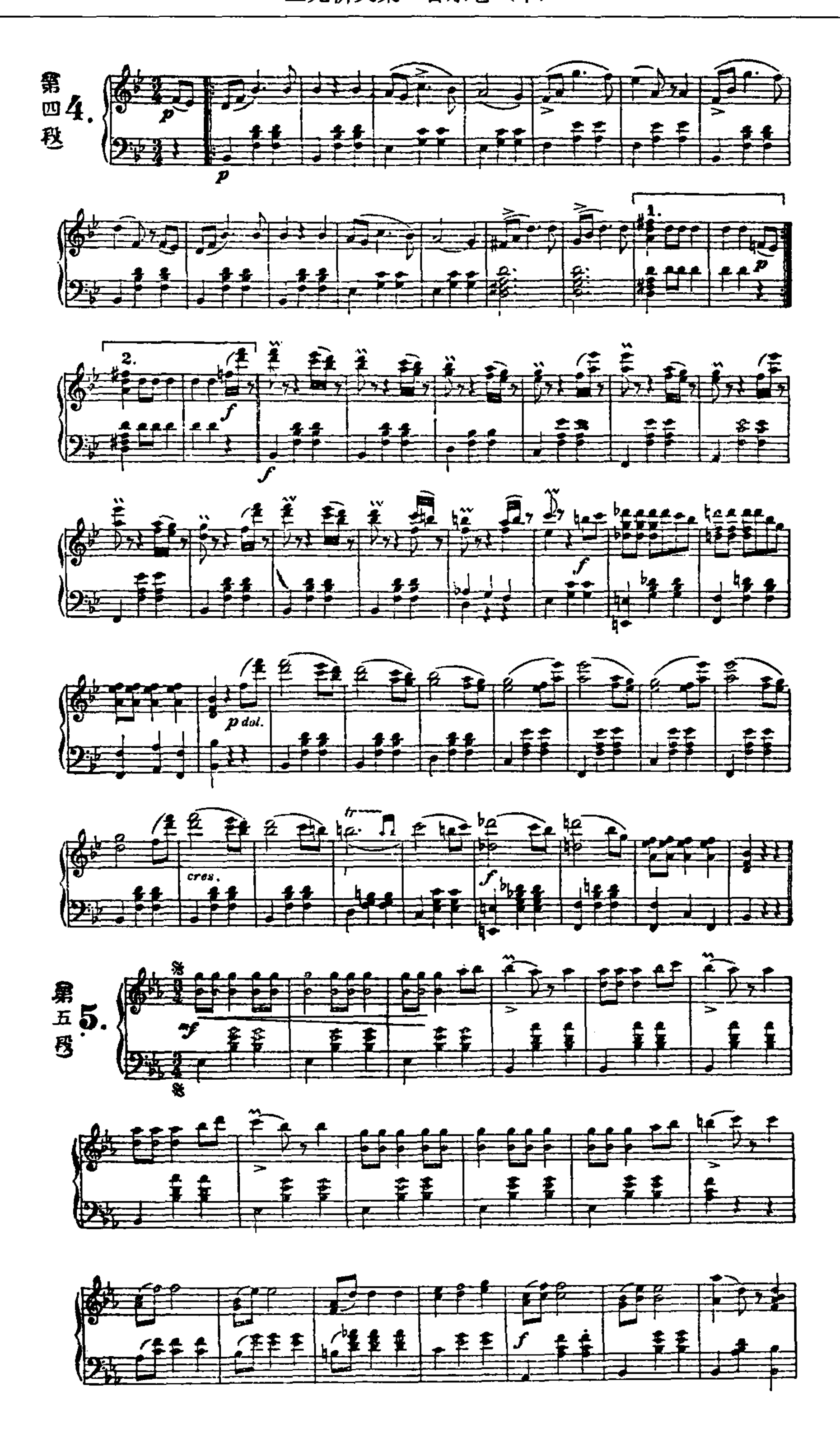
Johann Strauss.
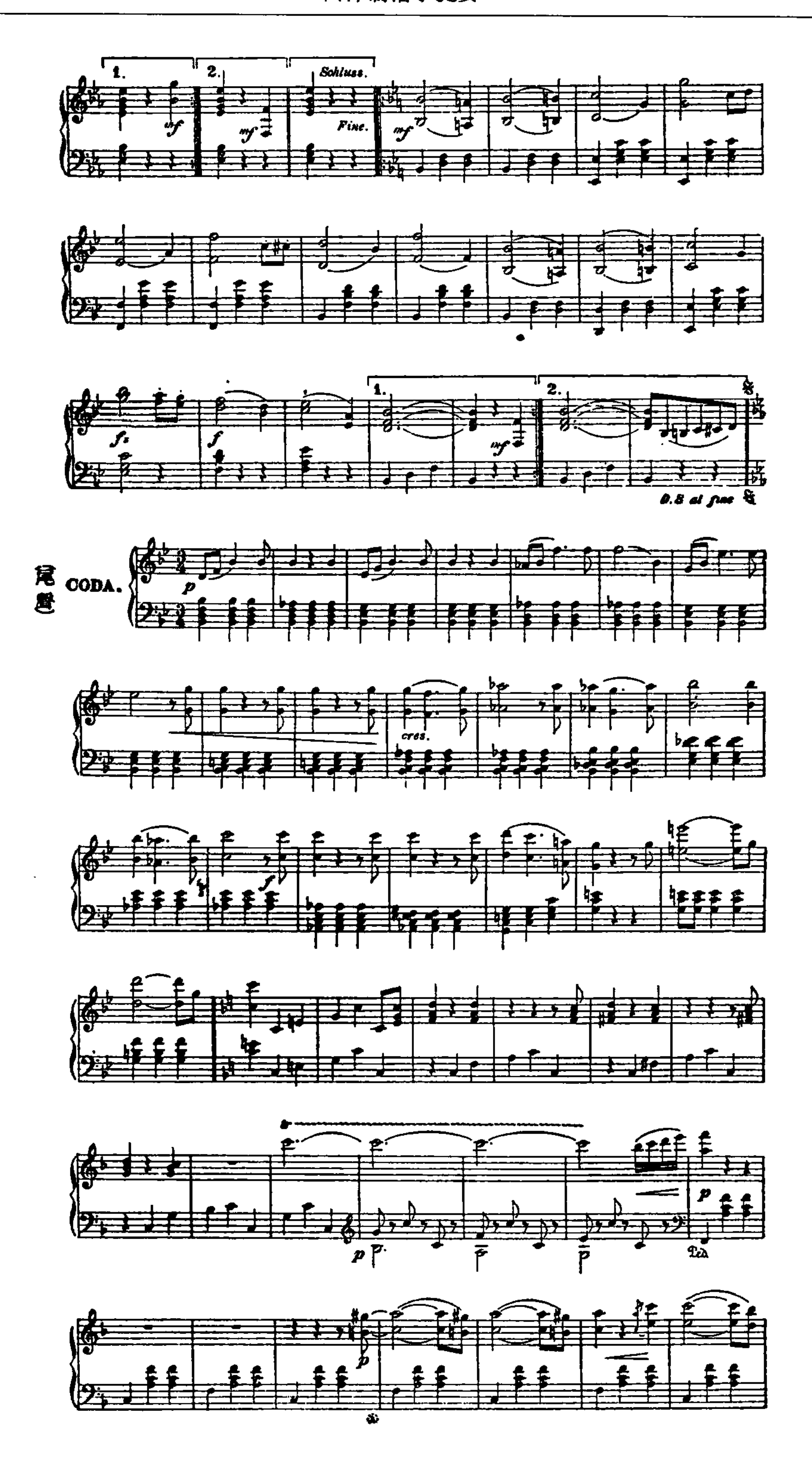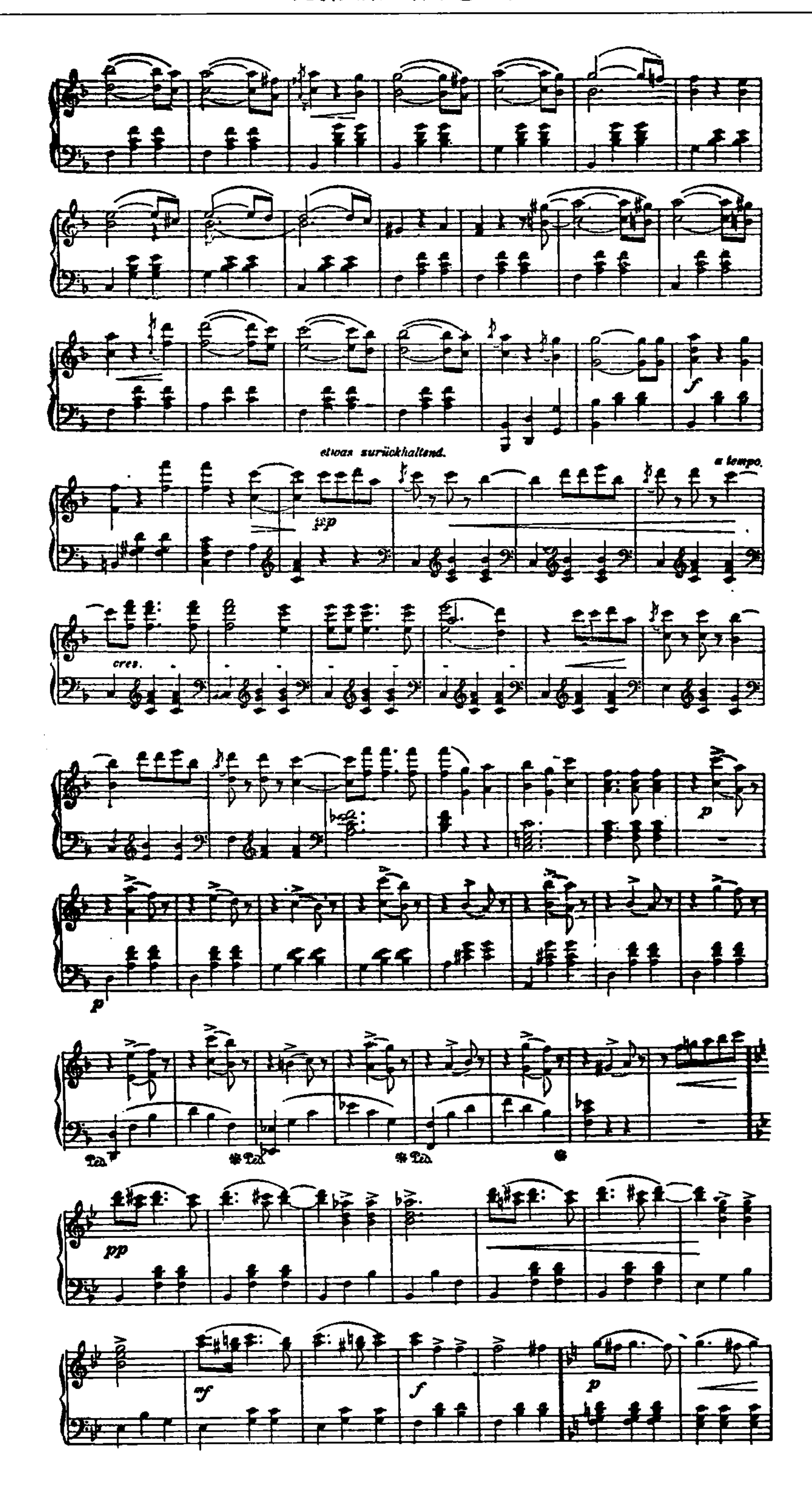



Più lento.
lunga.
Fermate
Moderato.
Vivace.
Tempo I.
Tempo di Valse.
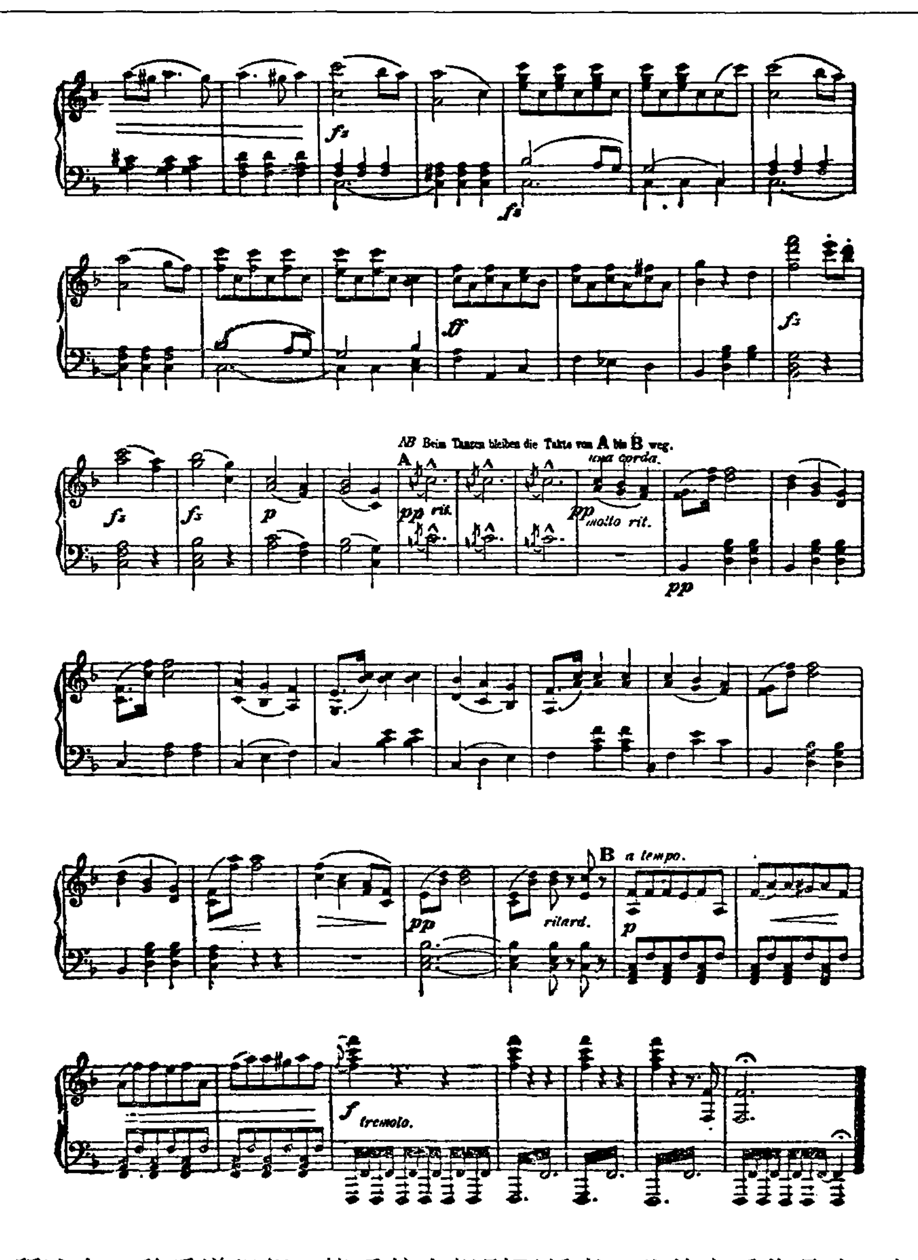

第一段
1.
a tempo
Schluss
第二段
2.


pp
mf
f
1.
2.
Schluss.
(第三段)
3.
p
f
pp
Schluss.
Fine
mf
D. S. al fine


第四段
4.
p
1.
2.
f
p dol.
cres.
tr
第五段
5.
mf


1.
2.
Schluss.
mf
Fine.
fz
f
D.S al fine
尾声
CODA.
p
cres.
p
Ped.


etwas zurückhaltend.
a tempo.
pp
cres.
p
mf
f



以上所述十二种乐谱组织，皆系较有规则可循者。此外音乐作品中，如“歌剧”(Oper)、“乐曲”（Oratorium）等等，则须受“脚本”的支配，以致形式不能固定。又如“生风里诗”(Symphonische Dichtung）等等，则又因作者有意描叙一种现象之故，亦不能固守一定形式。又如“自由幻想”（Phantasie）等等，则更系作者有意打破藩篱，自为风气。要而言之，皆无一种固定形式可为读者诸君告也。

但是就大体言，上述“歌剧”等等作品，虽不能固守一定形式，然而吾人若一查其中各部分之组织，亦常与前述十二种固定形式，时有契合之处。盖自由之中，仍是寓有一些法度也。

附　录

复加谱（Fuge）之说明

本书讨论范围，系以西洋近代盛行之“主音音乐”为限。此外尚有“对谱音乐”（Kontrapunkt）一种，亦属于制谱学范围之内，惟以其问题较为复杂繁重，非另为专书不可，故此处暂付阙如。稍缓，著者当另作《对谱音乐》一册以供读者诸君参考。现在则只将本书中曾涉及之“复加谱”一项，说明如下。

我们在讨论“复加”Fuge之前，请先将“主音音乐”及“对谱音乐”之界说，一为解释。“主音音乐”者，系以其中一音为主，而其余同时各音为副。前者称为“主调”（Melodie），后者称为“谐和”（Harmonie），为欧洲最近三百年来所盛行，故本书所讨论者亦以此为限。至于“对谱音乐”，则同时共鸣各音，皆系独立自主，无所谓他人附庸，但各音之间，仍保有一种谐和关系。此种音乐，在欧洲古代，极为盛行，到了十六、十七世纪之交，“主音音乐”发生，于是“对谱音乐”始不能独霸。直至近代，西洋作品之中，犹是“主音”、“对谱”两用。故我们对于“对谱音乐”，亦须加以研究。

对谱音乐种类甚多，“复加”（Fuge），只为其中之一种。所谓“复加”者，即将谱中“主句”（Thema），屡次重复，但有一定规则。譬如：

（甲）主句之音为 c e g h……

（乙）第一次重复 g h d^1 #f……（与甲句构造同，但各音一律较原音高五阶。）

（丙）第二次重复 c^1 e^1 g^1 h^1……（与甲句构造同，音亦同，但音级高低不同。）

（丁）第三次重复 g^1 h^1 d^2 #f^2……（与乙句构造同，音亦同，但音级高低不同。）

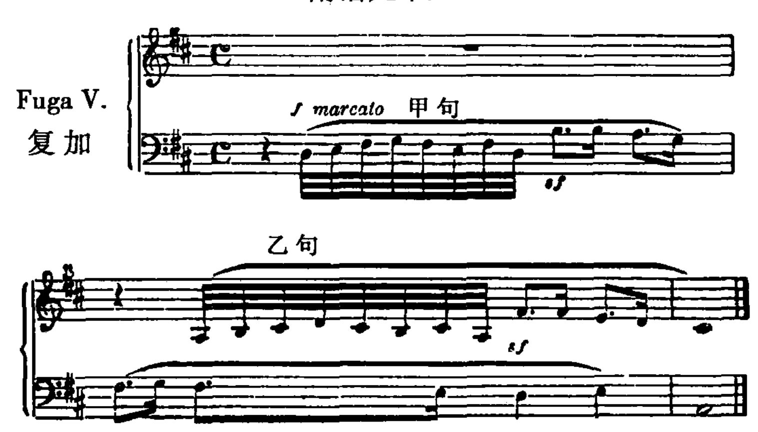
其法系先将（甲）句演奏数拍。尚在往下奏去之时，而（乙）句忽从中插入，遂成二音同鸣。稍后，（丙）句又从中插入，遂成三音同鸣。未几，（丁）句又从中插入，遂成四音同鸣。但甲、乙、丙、丁四句皆是各自独立往前奏去，谁不管谁，而合奏结果，仍是彼此和谐。

等到甲、乙、丙、丁四句合奏以后，再加入一些副句（其法系取主句一部加以变化），仍是各自独立向前进行，以至全篇乐谱告终。

以上所举是四句复加，此外尚有两句复加（即只有甲、乙两句），或三句复加（即只有甲、乙、丙三句）等等。

兹为明了起见，再举一例如下：

附谱九十八



对谱音乐[①]

目　次

---

① 《对谱音乐》于1933年2月由中华书局（上海）首版，本《文集》选用之版本为中华书局（上海）1947年9月再版。

本书成于民国十四年八月，时客德京柏林。作者附志。

第一编　对谱音乐导言

（一）西洋音乐进化短史
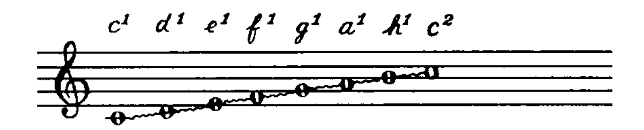
我们知道，西洋音乐进化分为三个时代：(1) 单音音乐时代，自古代希腊以迄纪元后第九世纪（其时约在吾国唐昭宗时代）。(2) 复音音乐时代，自第九世纪至第十六世纪（其时约在吾国明神宗时代）。(3) 主音音乐时代，自第十七世纪至于今日。

“对谱音乐”（Kontrapunkt），即是复音音乐时代的产物，曾支配欧洲音乐界者数百年。到了第十七世纪，“主音音乐”虽已发明，然“对谱音乐”之流风余韵，却未尝因而衰灭。其在十八世纪之时，则有音乐大师巴赫（Bach），称为“对谱音乐”圣手。其在十九世纪之时，则有歌剧大家瓦庚来（Wagner），亦极喜用“对谱音乐”。此外各大音乐家中如白堤火粉（Beethoven）之流，则无不同时利用“主音音乐”与“对谱音乐”两种格式。故我们于研究近代“主音音乐”之后，必须再进一步研究“对谱音乐”。
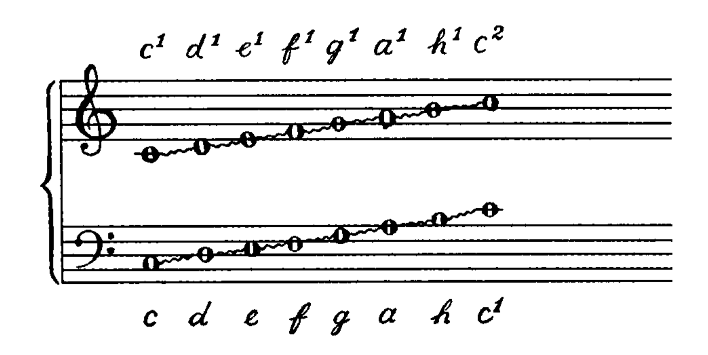
欲研究“对谱音乐”之学说，则不可不先研究“对谱音乐”之历史；欲研究“对谱音乐”之历史，则又不可不先研究西洋音乐全体进化之程序。兹请略为叙述如下：

(1) 单音音乐时代。什么叫做“单音音乐”（Einstimmigkeit）？即是每一个调子之中，同时只有一个声音，前后接续而鸣。譬如调子的音节为 c^1 d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 h^1 c^2，那么奏乐的人，便是先奏 c^1 音，次奏 d^1 音，以及 e^1 f^1 g^1 a^1 h^1 c^2 等音。换言之，c^1 音既歇，

d^1 音始起；d^1 音既歇，e^1 音始起。前后相联，如珠一串。其式如下：
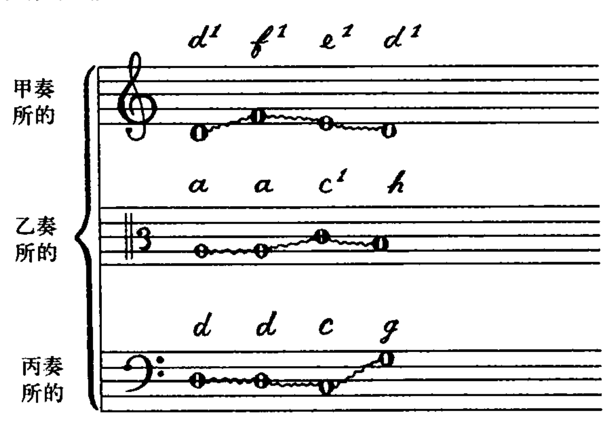


在此时代，虽然亦有数种乐器同时合奏之举，但是甲所奏的为 c^1 d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 h^1 c^2，同时乙丙丁等所奏的，亦为 c d e f g a h c^1 各音。彼此所奏之音，完全相同，不过音级高低或有不同而已。譬如甲所奏的，为高音之 c^1 d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 h^1 c^2，乙所奏的为低音之 c d e f g a h c^1。音级高低虽各有不同，而其为 c d e f g a h c 也则彼此仍然相同，所以我们仍称之为“单音音乐”。若列为乐谱，则其式如下：



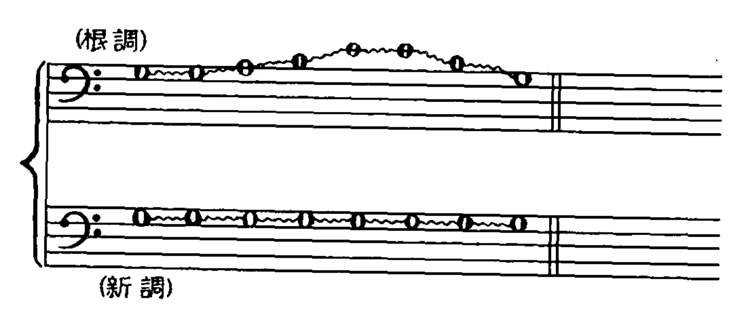
此种“单音音乐”之流行，系自古代希腊起，一直至纪元后第九世纪止，为欧人音乐智识进化的第一个步骤。

（2）复音音乐时代。什么叫做“复音音乐”（Mehrstimmigkeit）？即是每一个调子之中，同时有数个异音齐发。譬如有甲乙丙数人合奏，甲所奏的为 d^1 f^1 e^1 d^1；同时乙所奏的也许为 a a c^1 h；丙所奏的也许为 d d c g。总之甲乙丙所奏之声音各不相同，而且彼此所发之音，各自为调，平等对立。换一句说，便是甲乙丙之间，毫无主奴正从的区别。若列为乐谱，则其式如下：
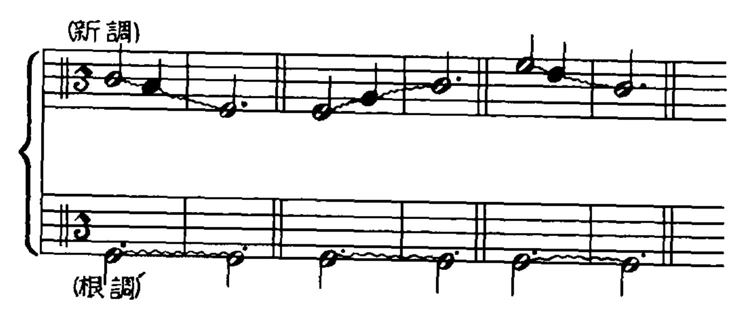


不过甲乙丙三人所奏之音调，虽各自独立，不相为谋。而三人合奏结果，仍须得着一种自然谐和。比之前面所述的“单音音乐”，便复杂多了，困难多了。

此种“复音音乐”之产生，大概在纪元后第九世纪左右。我们知道，当时欧洲天主教堂所用的乐歌，是罗马教皇格里哥大帝（Gregory der Grosse，生于纪元后五四〇年，死于六〇四年）所汇集颁行的，即世人所称之“格里哥乐歌”（Gregorianischer Gesang）是也。此种“格里哥乐歌”，乃是一种“单音音乐”。歌唱起来，未免过于单调寡味。于是在纪元后第九世纪左右，遂有人想出法子，把这种单音的“格里哥乐歌”，改为复音歌唱。换言之，便是每个调子之中，以“格里哥乐歌”之原来音节为“根调”（Cantus firmus），另外再新加一个调子上去。这个“新调”的音，通常是较“根调”原音为低，而且两音距离，从无超过四阶（Quarte）的。是即所谓“阿尔港鲁”（Organum）调式，为“复音音乐”中之最早者。其式如下。

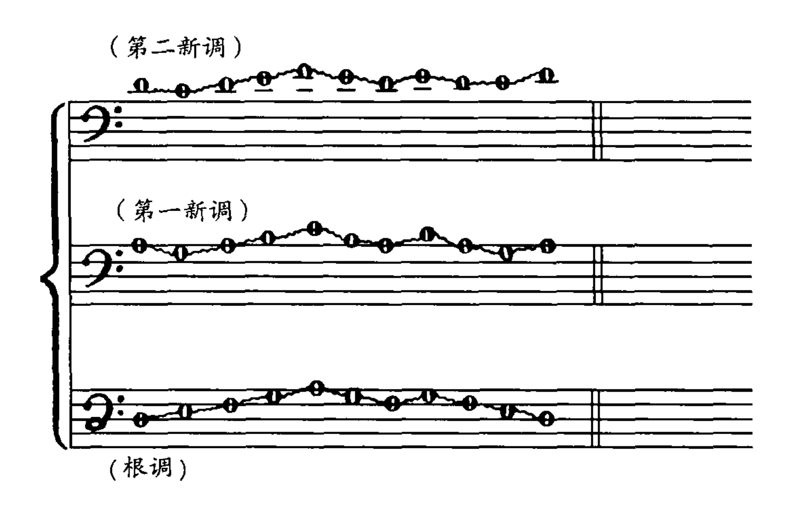


到了第十二世纪的时候，又从这种“阿尔港鲁”调式，另行演出一种调式，叫做“抵时康都”（Diskantus）。亦是以“格里哥乐歌”之原来音节为“根调”（Cantus firmus），另外再新加一个“新调”上去。这个“新调”的音，通常是较“根调”原音为高，而且两音距离，或为同阶（Einklang），或为八阶（Oktave），或为五阶（Quinte）。惟新调之中往往插有一个“副音”在内。如下列谱中之音符即是。此种“副音”与“根调”原音之距离，则不限于同阶八阶五阶等等。其式如下：



到了第十三世纪，又发生一种“伏波洞”（Fauxbourdon）调式，此种调式亦以“格里哥乐歌”之原来音节为其“根调”（Cantus firmus），更于其上另加“新调”两

个，此种后加“新调”之音与“根调”原音之距离，系有两种格式：（甲）开首与结尾为第五阶（Quinte）与第八阶（Oktave），（乙）其余皆系第三阶（Terz）与第六阶（Sexte）。其式如下：



照上面看来，由“单音音乐”到“复音音乐”，曾经了三个阶级：（a）阿尔港鲁、（b）抵时康都、（c）伏波洞。其时约在第九世纪至第十四世纪左右，我们可以简称为“复音音乐”萌芽时代。这种萌芽的动机，简而言之，就是想把格里哥大帝的单音乐歌，改为复音歌唱。所以上面所举的（a）、（b）、（c）三种调式，都是以“格里哥乐歌”的音节为其“根调”（Cantus firmus），其余各音都是后加上去的，而且是一种刻板文章，或为第四阶，或为第五阶，或为第八阶，或为第三阶，或为第六阶，等等，皆有一定规矩。因此之故，所以当时的歌者，并不需要一种乐谱，但将“格里哥乐歌”的原调唱法记熟，然后照着这种刻板文章，把后加“新调”之音一一添上即可。

到了第十四世纪的时候，这种刻板文章渐不为人所喜。所有后加新音应用何阶，皆当一听作者自由。这样一来，乐谱遂成为必需之品。因为现在歌中各音，既是由作者自由选择，不是一种刻板文章。那么，若无乐谱一物，歌者便无从着手。于是当时遂有“对谱音乐”（Kontrapunkt）这个名词发生。所谓“对谱音乐”者，即是“谱对谱”（Note gegen note，punctus contra punctum）的意思。换一句说，便是一个调子之中，同时有甲乙丙等谱并肩而立，各自独立进行，谁不管谁。但是合奏结果，却须得着一种谐和。由此观之，“对谱音乐”这个名词，乃系原始“复音音乐”解放以后的产物（按即后加新音，由作者自由选择，不依刻板文章之例）。

在此种自由的“对谱音乐”之中，又分两种形式。一种是以“格里哥乐歌”之音节为“根调”（Cantus firmus），然后再将作者自由创造之“新调”加上去。如Motetus之类是也（此外亦间有采用民谣调子为“根调”而制成“对谱音乐”者）。一种是不用

“格里哥乐歌”之音节为“根调”（Cantus firmus），换言之，通篇乐谱之中，无论“根调”与“新调”，皆系作者自由创造，如Konduktus之类是也。

其后“对谱音乐”日益发达，又有所谓“模仿对谱音乐”（Imitation）者，盛行于十四世纪至十八世纪之间。“模仿对谱音乐”中，又分三种：一曰“慷洛”（Canon），二曰“复加”（Fuge），三曰“自由模仿”。其特质皆系将谱中主调，先后陆续模仿数次，由此以制成“对谱音乐”。其详当于后面叙述。

（3）主音音乐时代。什么叫做“主音音乐”（Begleite Molodie）？即是每一个调子之中，同时有数个异音齐发。但是其中只有一个主音，其余皆是副音。前者是代表全调思想，后者是帮助主音格外谐和。因此之故，我们称呼这个主音为“主调”（Melodie），其余各种副音为“谐和”（Harmonie）。这种“主音音乐”，就表面上看来，亦是数个异音同时并发，好像是与“复音音乐”一样。但是就里面一看，乃只有一个主音。与从前“复音音乐”之各音皆为主音者不同。反之，“主音音乐”系以一音为主，又好像近于古代之“单音音乐”。但是古代“单音音乐”没有副音，而“主音音乐”则有副音，亦复不能混为一谈。由此看来，“主音音乐”确是一种新鲜产物，既与“复音音乐”相异，亦与“单音音乐”不同。

“主音音乐”之产生，系在意大利北部佛鲁冷池（Florenz）地方，其时约在十六世纪及十七世纪之交，正值“复音音乐”横行时代。当时佛鲁冷池诸名士，以为此种“复音音乐”，一味的繁音杂奏，徒乱人意。于是另创一种新声，使由繁杂而复归于单纯。是即今日盛行之“主音音乐”，主持西洋音乐界者亘三百年。

但是“主音音乐”虽盛行一世，而“复音音乐”却未尝一日销灭。在近代西洋各大音乐家作品中，时而“复音音乐”，时而“主音音乐”，相辅而行，各尽其妙。尤以德国歌剧作家瓦庚来（Wagner）氏，最喜利用“复音音乐”。瓦氏乐队之中，每项乐器所奏，多系自成一调，数种乐器合奏，即无异数个主调合奏。换言之，即是一篇“复音音乐”（至于他人乐队之中，则除一二乐器专奏主调外，其余各种乐器多奏谐和）。

因此之故，凡学习西洋音乐之人，除研究“主音音乐”外，还须同时注意“复音音乐”。而“对谱音乐”又为“复音音乐”中之最称完美者，故我们更不可不研究“对谱音乐”。现在普通流行之“谐和学”、“制谱学”书籍，多系偏于“主音音乐”。至于本书则为研究“对谱音乐”之作。

又我们读谱，如系“主音音乐”则宜“纵读”，因副音系附属于主音故也。如系“对谱音乐”，则须“横读”，因各音皆向前进行，各自成为一调故也。

（二）乐调

现在西洋所用的乐调，共有两大种：一曰阳调（Dur），二曰阴调（Moll）。其式如下（表中符号∧系表示“半音”）：

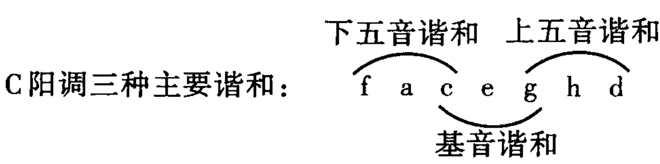
C阳调= c d e ∧ f g a h ∧ c^1
（c：基音）（c^1：基音）

A阴调= a h ∧ c^1 d^1 e^1 ∧ f^1 g^1 a^1
（a：基音）（a^1：基音）

但A阴调因为便于结尾之故，又把g音升高半音。故通常A阴调之“半音”位置如下：

A阴调= a h ∧ c^1 d^1 e^1 f^1 $\sharp g^1$ ∧ a^1
（a：基音）（a^1：基音）

西洋乐调，每种之中皆含有三个主要谐和：(1) 基音谐和（Tonika）、(2) 上五音谐和（Dominante）、(3) 下五音谐和（Sabdominante），为调中主要成分。其式如下：



下五音谐和 上五音谐和
A阴调三种主要谐和： d f a c e #g h
基音谐和

（三）节拍

音乐是“时间”的美术，图画是“空间”的美术。因此“时间”这个东西，在音乐

中，遂占极重要的位置。忽而长音（按即该音所占时间较长之意），忽而短音（按即该音所占时间较短之意），忽而重音（按即该音在某时宜重之意），忽而轻音（按即该音在某时宜轻之意），由此以生出无穷变化。我们因为要将这种复杂变化，整理一个头绪出来，使人一望了然，于是遂有所谓“节拍”Takt（或译“拍子”）这个东西产生。

“节拍”共分两类：一曰“偶拍”（Gerader Takt），即每拍之中，所含板眼之数为二、四、六或十二等等偶数是也。二曰“奇拍”（Ungerader Takt），即每拍之中，所含板眼之数为一、三或九等等奇数是也。

（甲）偶拍。最重要者共有五种，即$\frac{2}{2}$、$\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{6}{8}$及$\frac{12}{8}$是也。兹将各拍重音，表列如下（表中符号′即表示重音之意；″与‴则表示较重之意）：

$\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{12}{8}$

（乙）奇拍。最重要者共有三种，即$\frac{3}{4}$、$\frac{3}{8}$及$\frac{9}{8}$是也。兹将各拍重音，表列如下：

$\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{9}{8}$

以上所列各种拍子，其最重之音，通常皆系紧接拍线后之第一个音。但亦有例外，即“深苛拍”（Synkope）是也，其最重之音不是紧接拍线之后。其式如下：

$\frac{4}{4}$

总之，无论何种拍子，凡系重音之处，皆为乐中主要成分。此则吾人极宜加以注意者也。

（四）协音与不协音

我们知道，西洋音阶之中，常分为“协音”（Konsonanz）与“不协音”（Dissonanz）两种。换言之，设有两音于此，同时共鸣。若彼此之间互相协和，则为“协音”；反之，若不相协和，则为“不协音”。兹将“协音”音阶与“不协音”音阶，表列如下：

（甲）协音音阶：

（子）同阶（Einklang，如 c 与 c 之类是也）；

（丑）八阶（Oktave，如 c 与 c^1 之类是也）；

（寅）五阶（Quinte，如 c 与 g 之类是也）；

（卯）四阶（Quarte，如 c 与 f 之类是也）；

（辰）长三阶（Grosse Terz，如 c 与 e 之类是也）；

（巳）短三阶（Kleine Terz，如 c 与 es 之类是也）；

（午）长六阶（Grosse Sexte，如 c 与 a 之类是也）；

（未）短六阶（Kleine Sexte，如 c 与 as 之类是也）。

（乙）不协音音阶：

（申）长二阶（Grosse Sekunde，如 c 与 d 之类是也），或短二阶（Kleine Sekunde，如 c 与 cis① 之类是也）；

（酉）长七阶（Grosse Septime，如 c 与 h 之类是也），或短七阶（Grosse② Septime，如 c 与 b 之类是也）；

（戌）一切过长音阶（Alle Übermässigen Intervalle，如 c 与 fis 之类是也）；

（亥）一切过短音阶（Alle Verminderten Intervalle，如 c 与 ges 之类是也）。

又上列（甲）项之中（子）（丑）（寅）（卯）四种，称为“完全协音音阶”；（辰）（巳）（午）（未）四种，称为“不完全协音音阶”。

① 原文如此。此处“cis”的正确写法应为 Des。德文 Cis 所指为升 C 音，原文中“c 与 cis”之间音程应称作“增一度”而非“小二度（短二阶）”。

② 原文如此。此处“Grosse”的正确写法应为“Kleine”。

（五）音之进行

音之进行共分三种形式：（1）同方进行（Garade Bewegung），（2）反方进行（Gegen Bewegung），（3）侧方进行（Seiten Bewegung）。兹请分述如下：

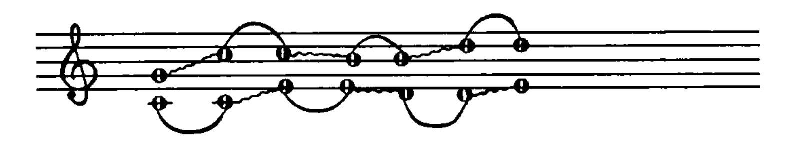
1. 同方进行。即两音同时对着一个方向进行。其式如下：



2. 反方进行。即两音同时分向两个方向进行。其式如下：

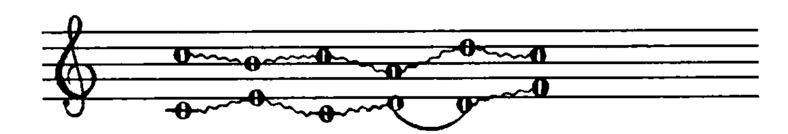


3. 侧方进行。即是两音之中，只有一音升降，而其余一音则保持原来高度不动。其式如下（表中符号，⌒与⌣皆表示该音保持原来高度不动之意）：

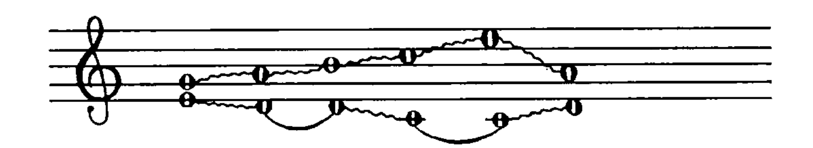


在“对谱音乐”中，此种进行方法，与“协音音阶”极有关系。兹举其普通规则四种如下：

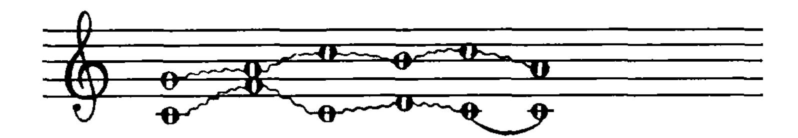
第一，从“完全协音音阶”到“完全协音音阶”，则只准用（2）反方进行或（3）侧方进行两法。譬如：



第二，从“不完全协音音阶”到“完全协音音阶”，亦只准用（2）反方进行或（3）侧方进行两法。譬如：



第三，从“完全协音音阶”到“不完全协音音阶”，则（1）同方进行、（2）反方进行、（3）侧方进行三法皆可用。譬如：

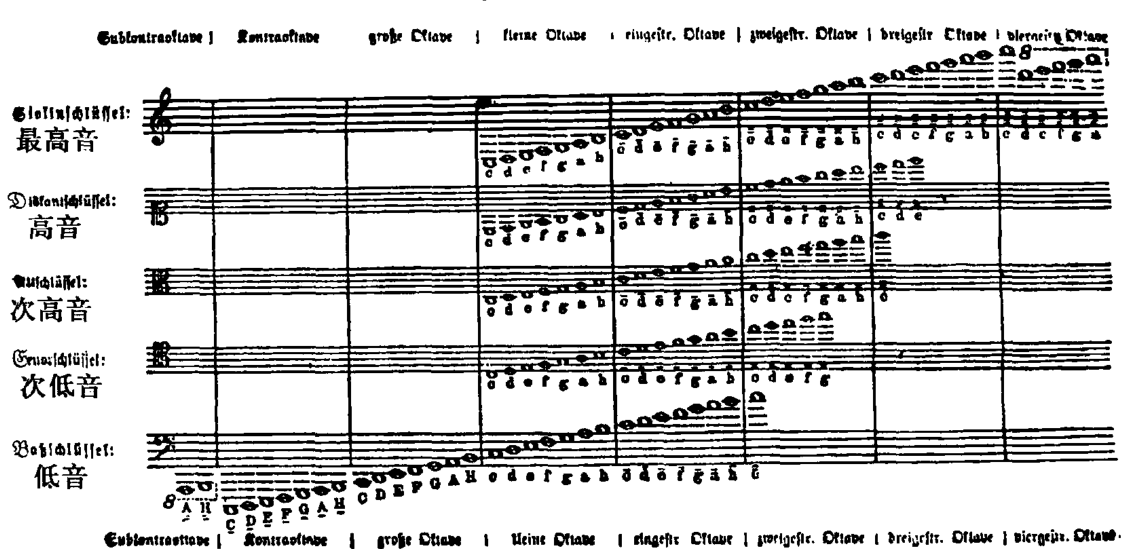


第四，从“不完全协音音阶”到“不完全协音音阶”，亦是（1）同方进行、（2）反方进行、（3）侧方进行三法皆可用。譬如：



（六）乐谱记法

从前我们讲解“谐和学”之时，只用两种乐谱：（甲）最高音乐谱（按即谱首有符号者）；（乙）低音乐谱（按即谱首有符号者）。现在讲解“对谱音乐”，则上述两种乐谱，还不够用，尚须添入高音、次高音、次低音种种乐谱。兹将各种乐谱、音之位置高低，列表比较如下：



第二编　普通对谱音乐
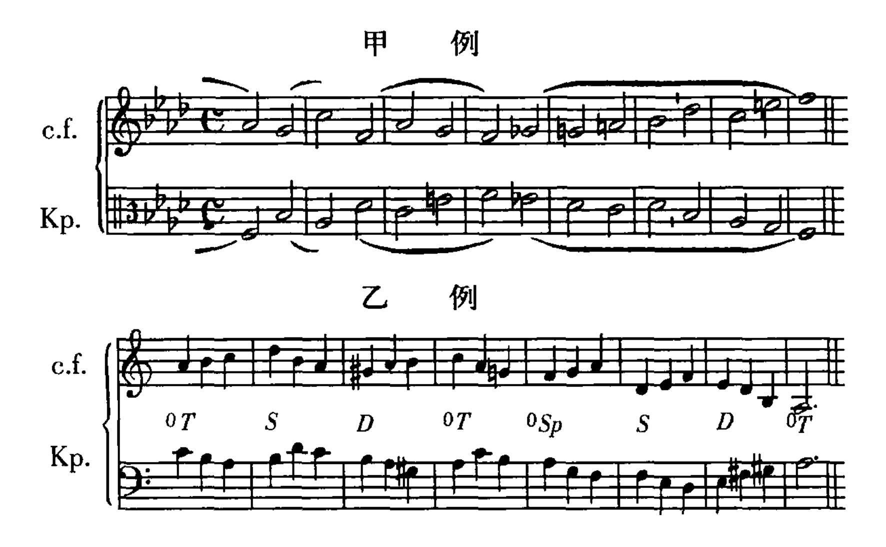
“普通对谱音乐”（德人称为“简单对谱音乐”〔Der einfache Kontrapunkt〕），可以分为三种：（一）两调谱（Zweistimmiger Kontrapunkt），（二）三调谱（Dreistimmiger Kontrapunkt），（三）四调谱（Vierstimmiger Kontrapunkt）。兹请分述如下：

（一）两调谱

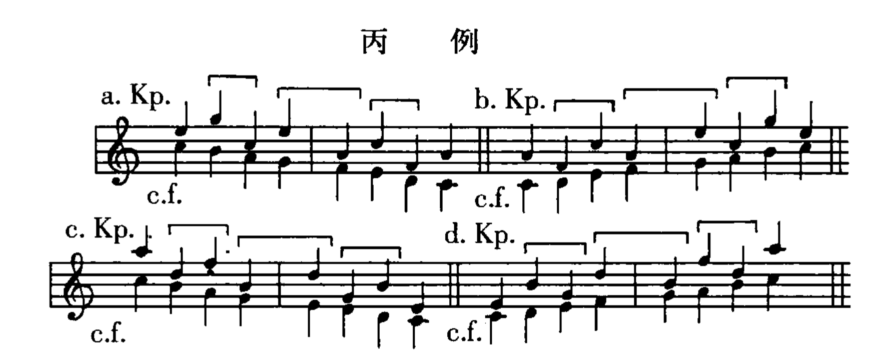
两调谱（Zweistimmiger Kontrapunkt），乃是通篇乐谱，系用两个调子合组而成。换言之，即是以某个调子为“根调”（Cantus firmus，按即下列谱中有 c. f. 两个字母者是也。下仿此），然后再加上一个“新调”（Kontrapunkt）上去（按即下列谱中有 Kp. 两个字母者是也。下仿此）。

两调谱中又因节奏上之关系，分为下列各种形式。

（1）以一个音符（指新调）对一个音符（指根调）者。按此种乐谱，两音相对，宜用“协音”（Konsonanz）。亦间有用“不协音”（Dissonanz）者，是为例外。



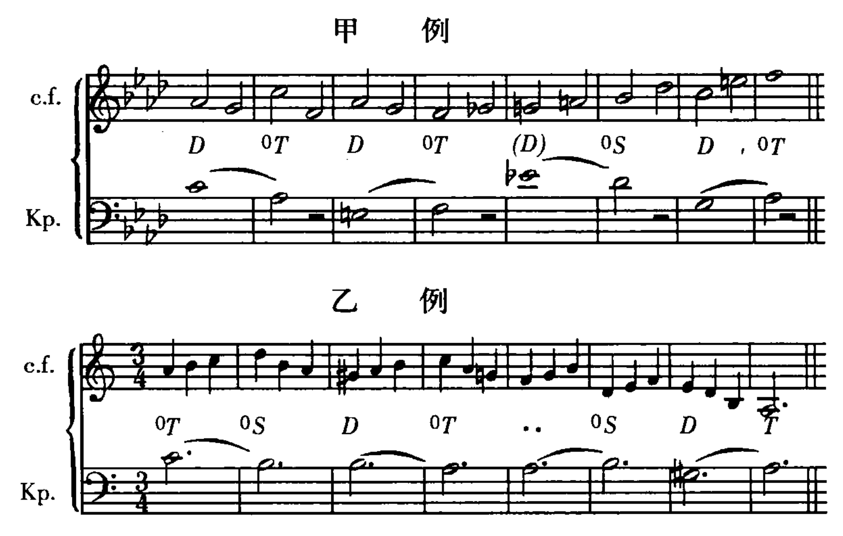
丙　例



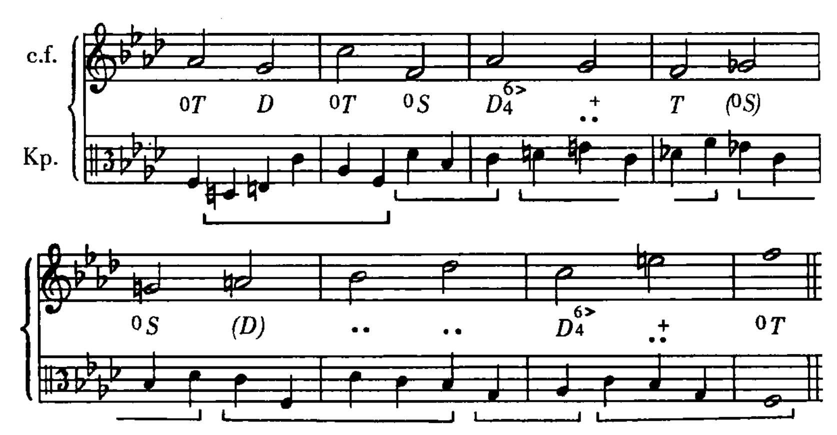
（2）以一个音符（指新调）对二个或三个音符（指根调）者。按此种乐谱，在拍中“重音”之处，宜用“协音”。亦间有用“不协音”者，是为例外。至于拍中“轻音”之处，则“协音”与“不协音”皆可随意应用。以下仿此（注意：凡用“不协音”之前，须先有“协音”以“预备”〔Vorbereitung〕之，既用之后，又须再用“协音”以“解散”〔Auflösung〕之）。

甲　例
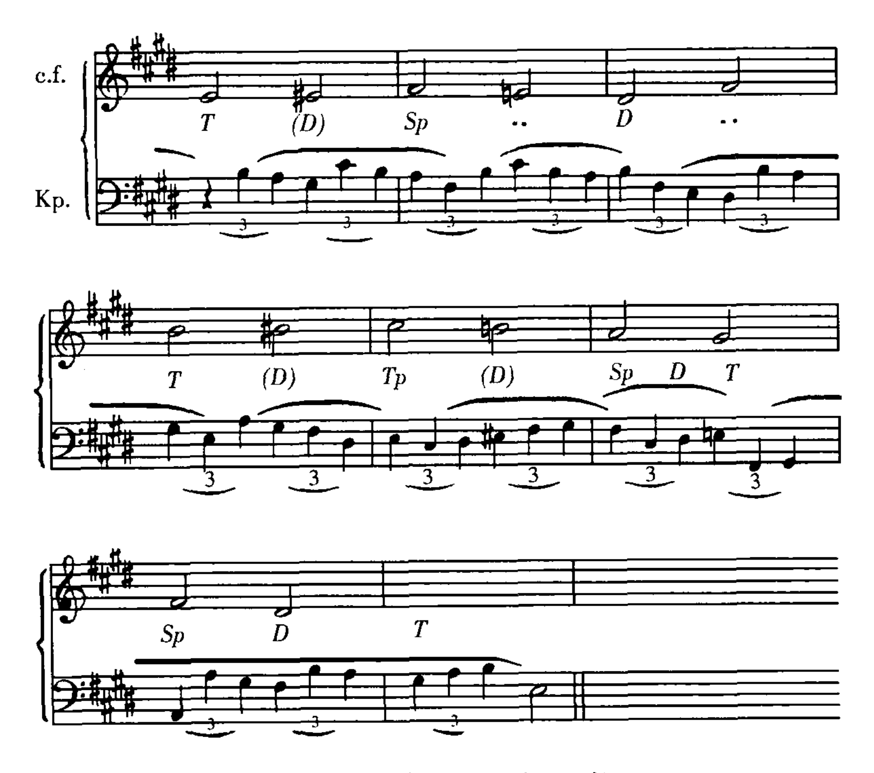
乙　例
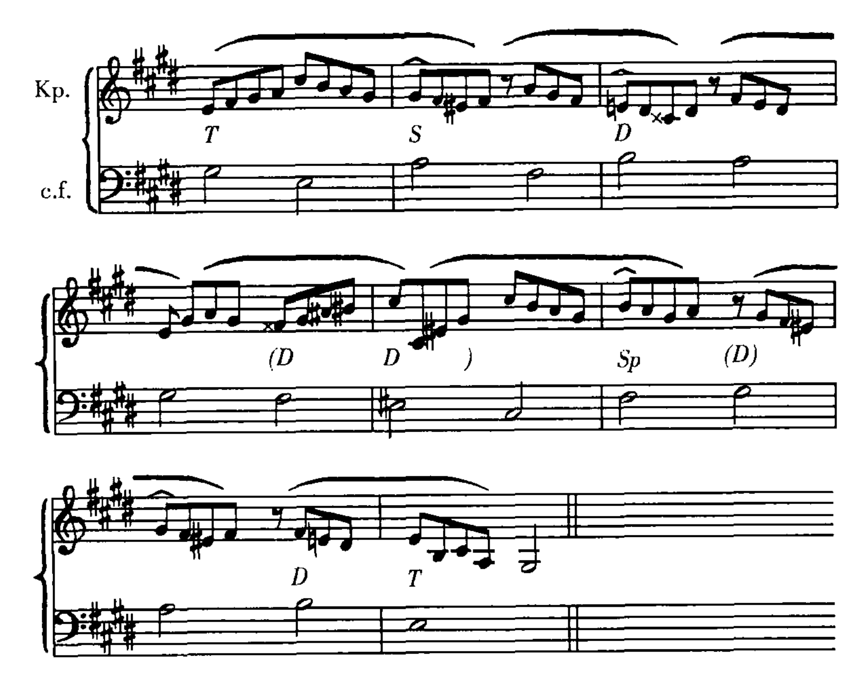


（3）以两个音符（指新调）对一个音符（指根调）者。
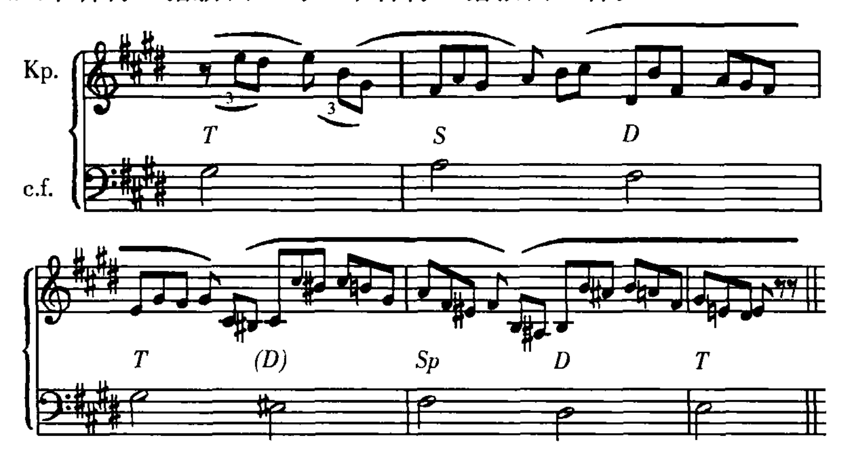


（4）以三个音符（指新调）对一个音符（指根调）者。



（5）以四个音符（指新调）对一个音符（指根调）者。

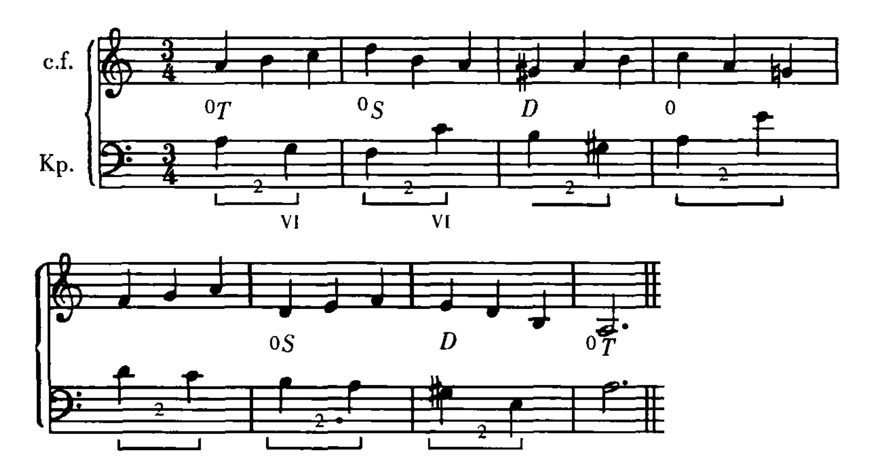


（6）以六个音符（指新调）对一个音符（指根调）者。

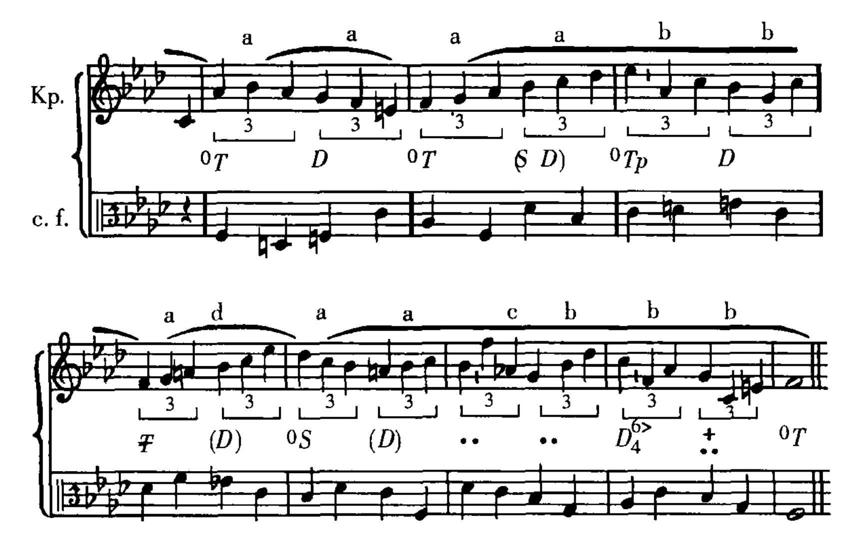


上述各种情形尚属简单易解，下述各种格式，则较为复杂，务须特别注意。
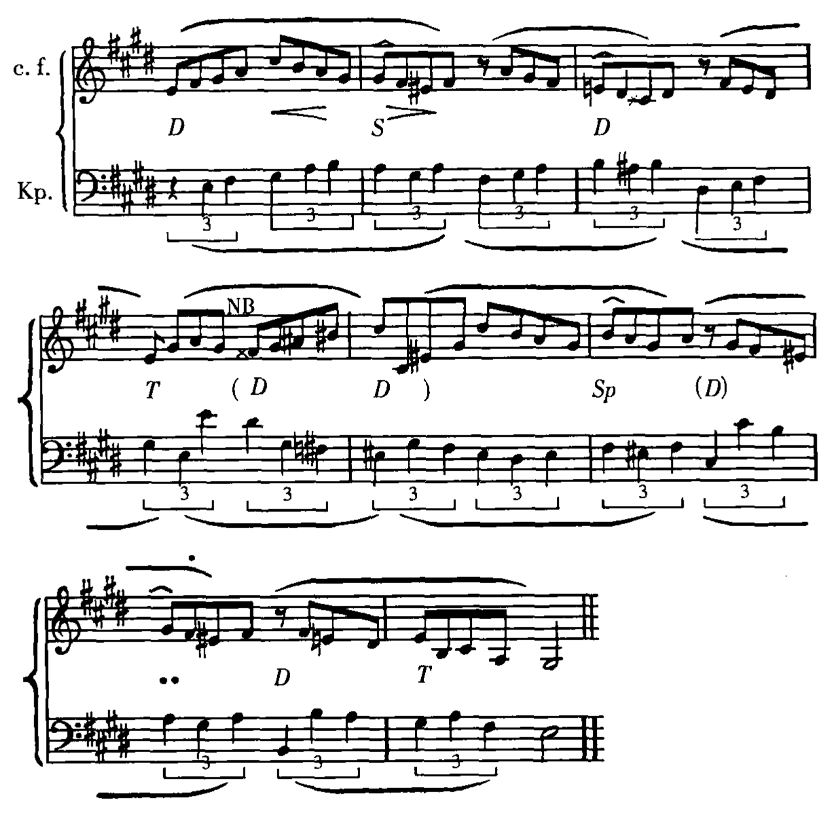
（7）以二个音符（指新调）对三个音符（指根调）者。
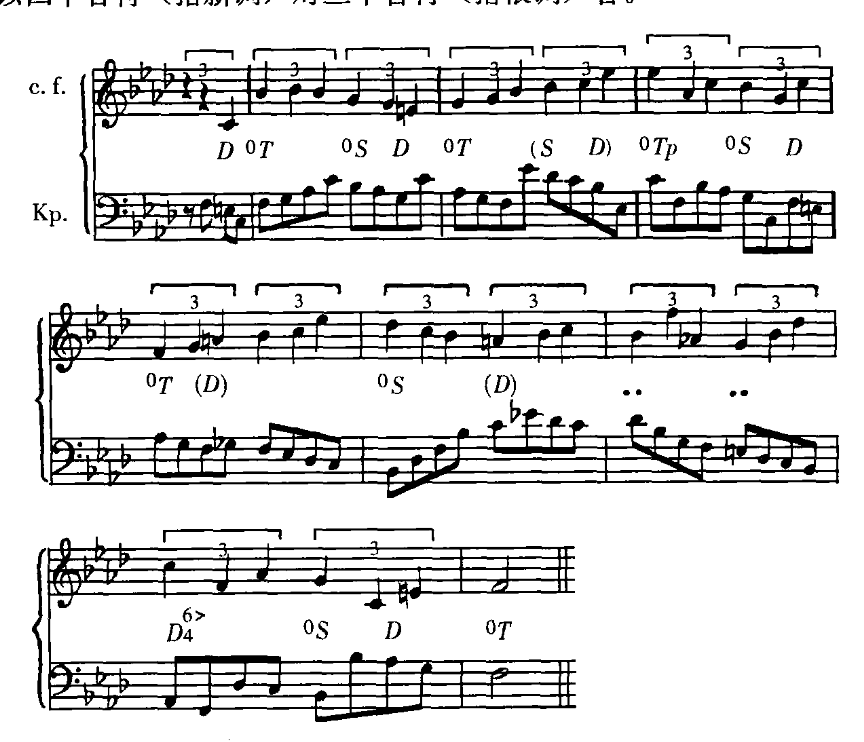


（8）以三个音符（指新调）对二个音符（指根调）者。



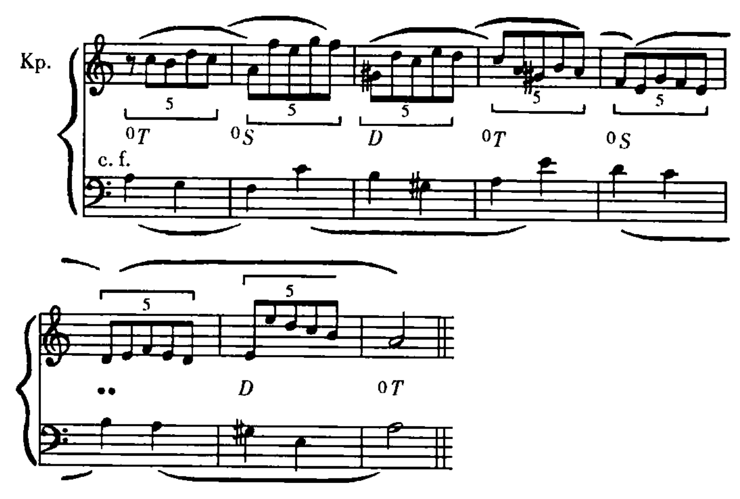
（9）以三个音符（指新调）对四个音符（指根调）者。
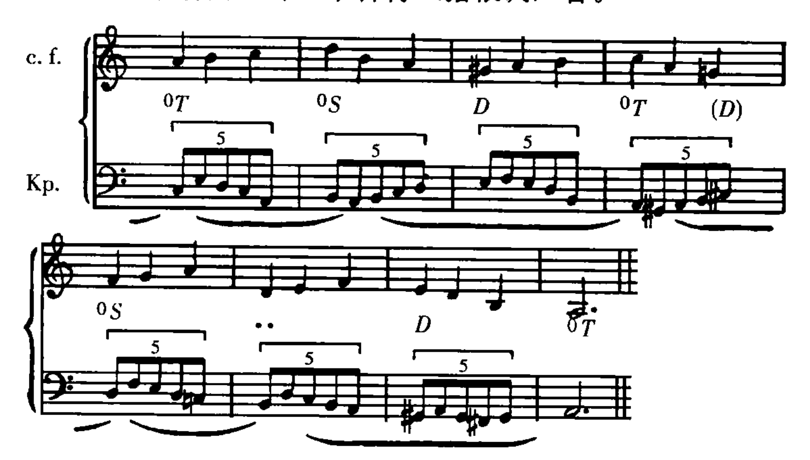


（10）以四个音符（指新调）对三个音符（指根调）者。



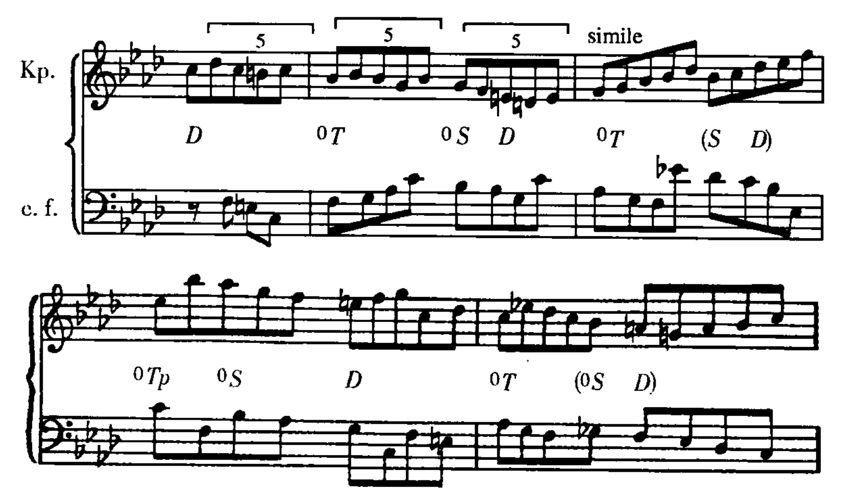
（11）以五个音符（指新调）对二个音符（指根调）者。

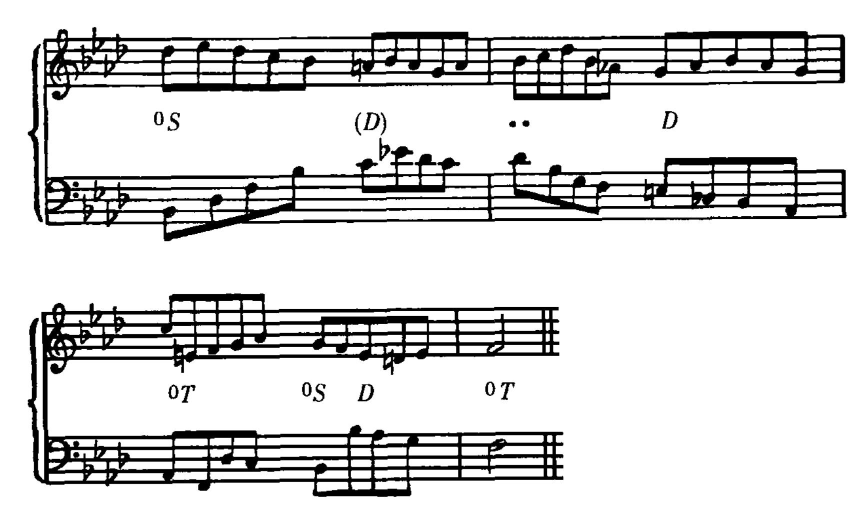


（12）以五个音符（指新调）对三个音符（指根调）者。
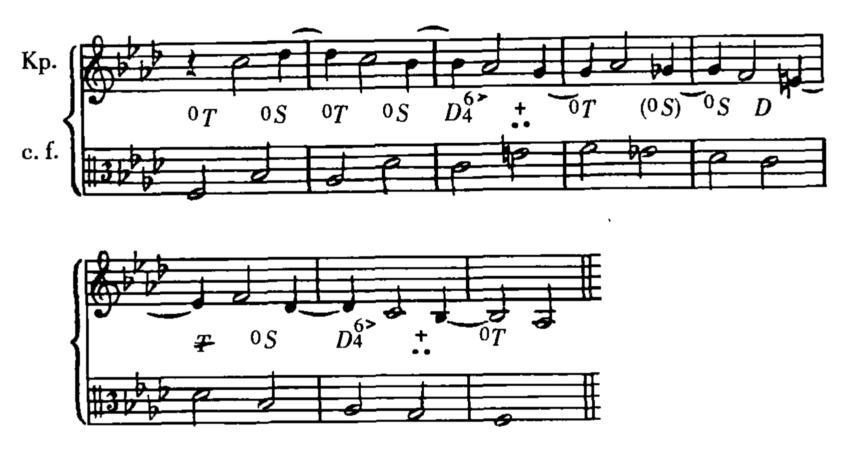


（13）以五个音符（指新调）对四个音符（指根调）者。
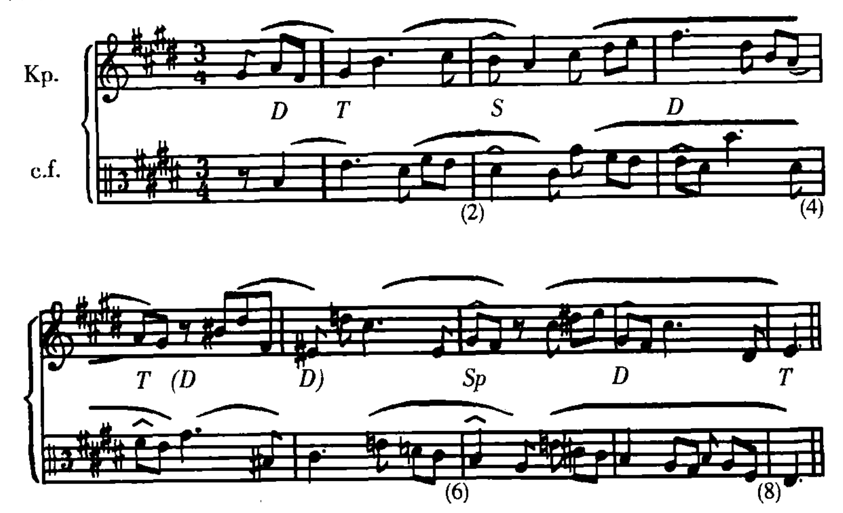




（14）用“深苛拍”（Synkope）组织（指新调）以对根调音符者。



（15）新调及根调之节奏，皆完全自由，彼此之间并无一定拘束者。
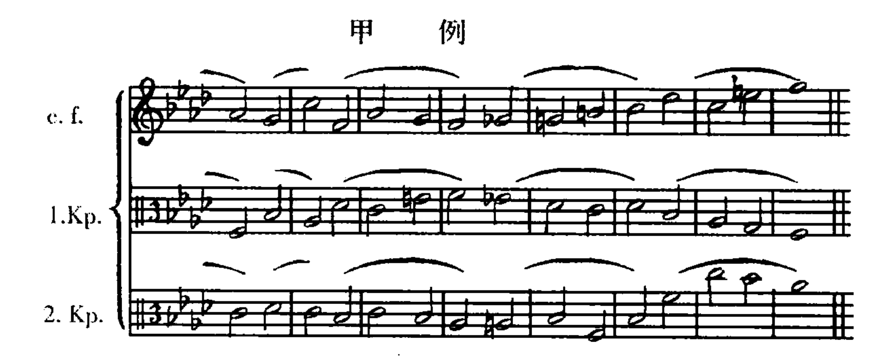


（二）三调谱

三调谱（Dreistimmiger Kontrapunkt），乃是通篇乐谱，系用三个调子合组而成。换言之，即是以某个调子为“根调”（Cantus firmus），然后再加上两个“新调”（Kontrapunkt）上去。
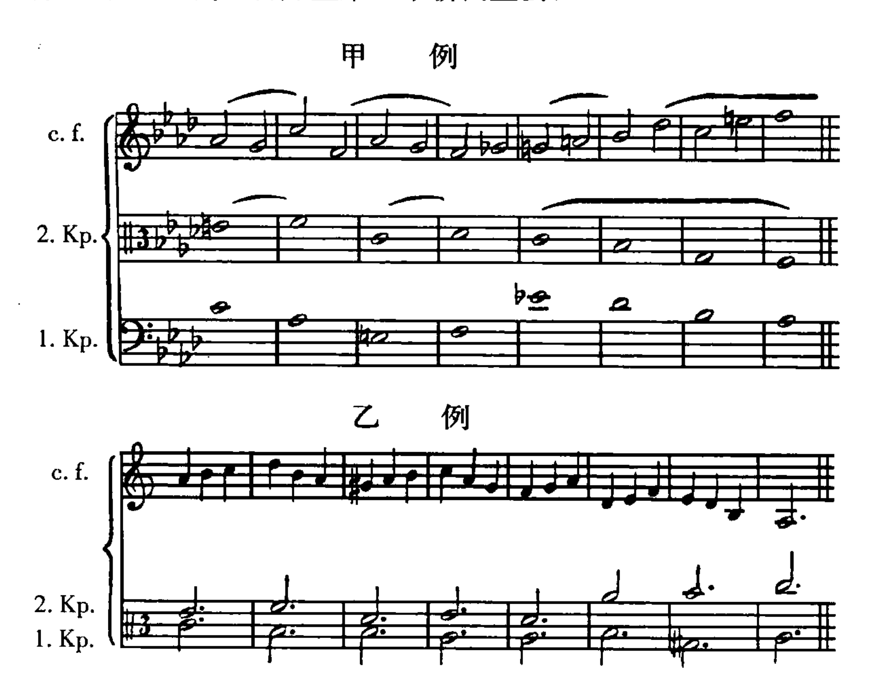
凡拍中重音之处，宜多用“三音谐和”（Dreiklang），但亦有例外。

三调谱因节奏上之关系，亦有下列种种形式。
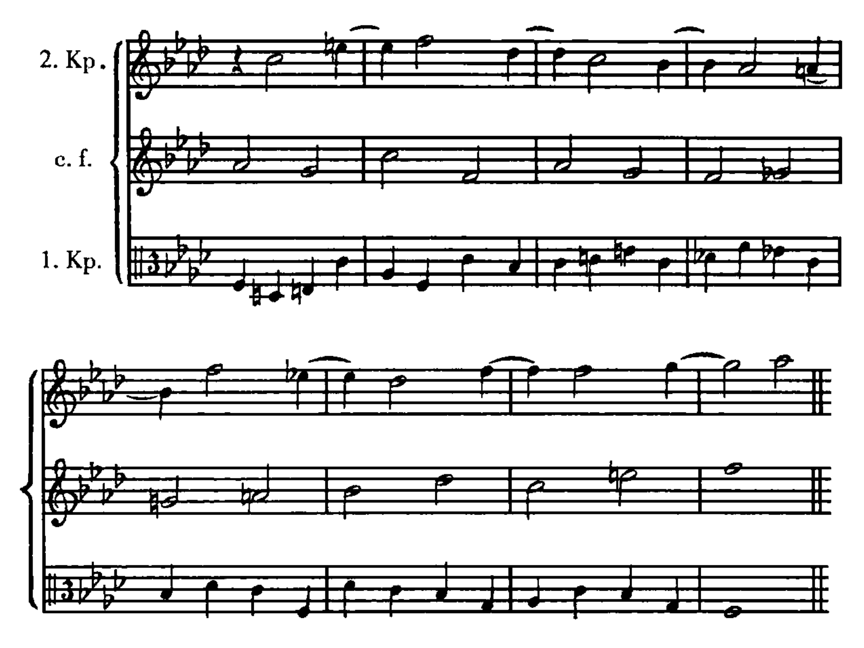
（16）试将上列（1）例，再加上第二个新调上去：
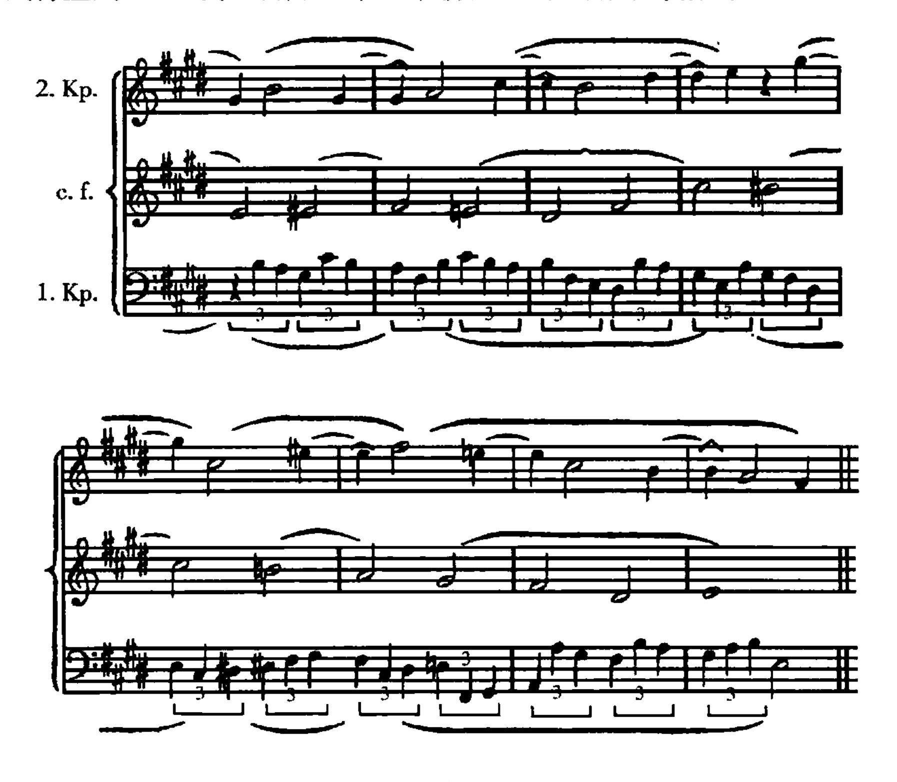


（17）试将上列（2）例，再加上第二个新调上去：
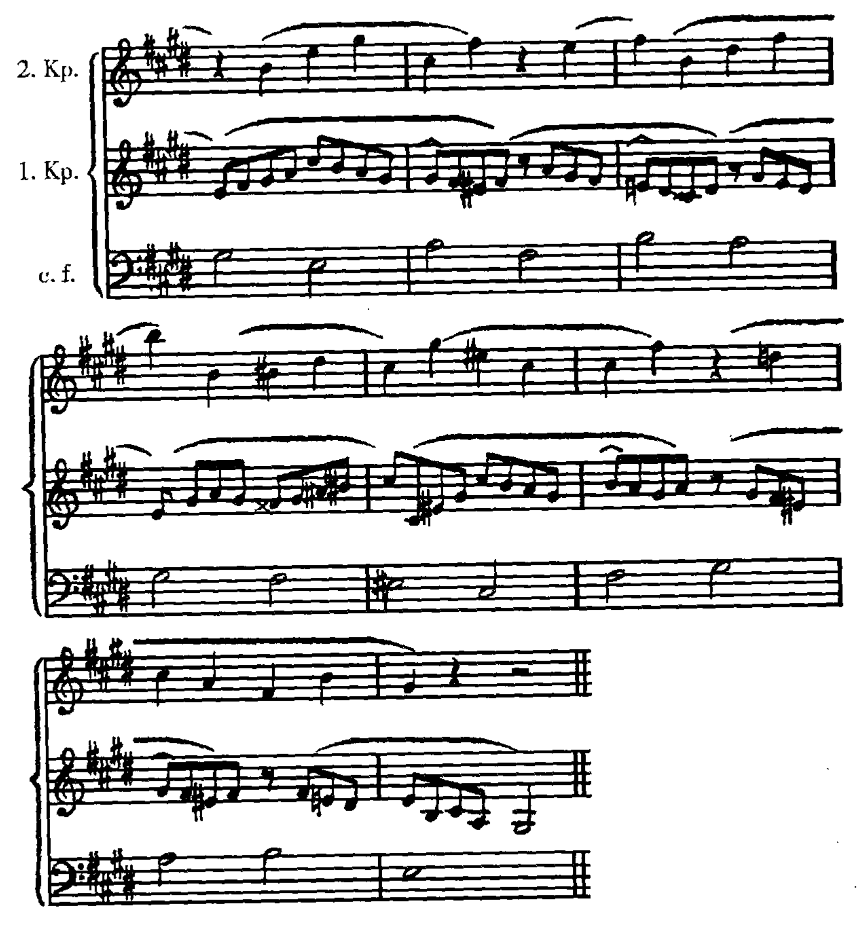


（18）试将上列（3）例，再加上第二个新调上去（用深苛拍式）：
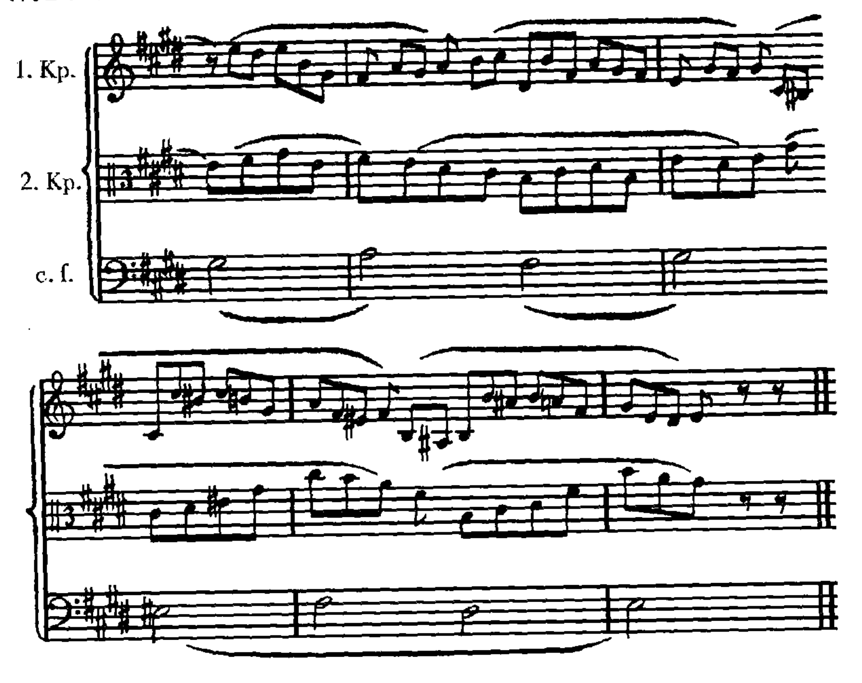


（19）试将上列（4）例，再加上第二个新调上去（用深苛拍式）：
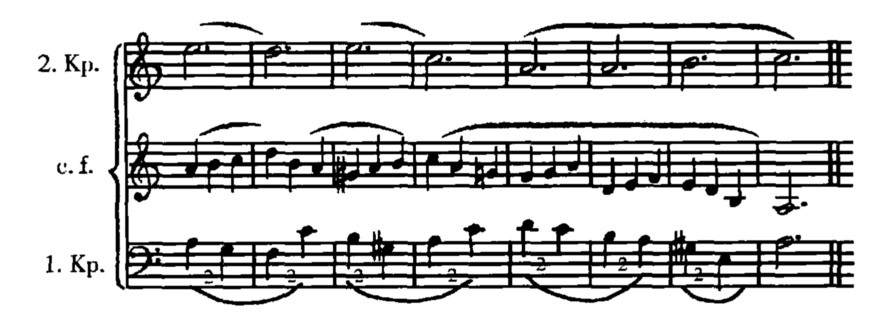


（20）试将上列（5）例，再加上第二个新调上去：
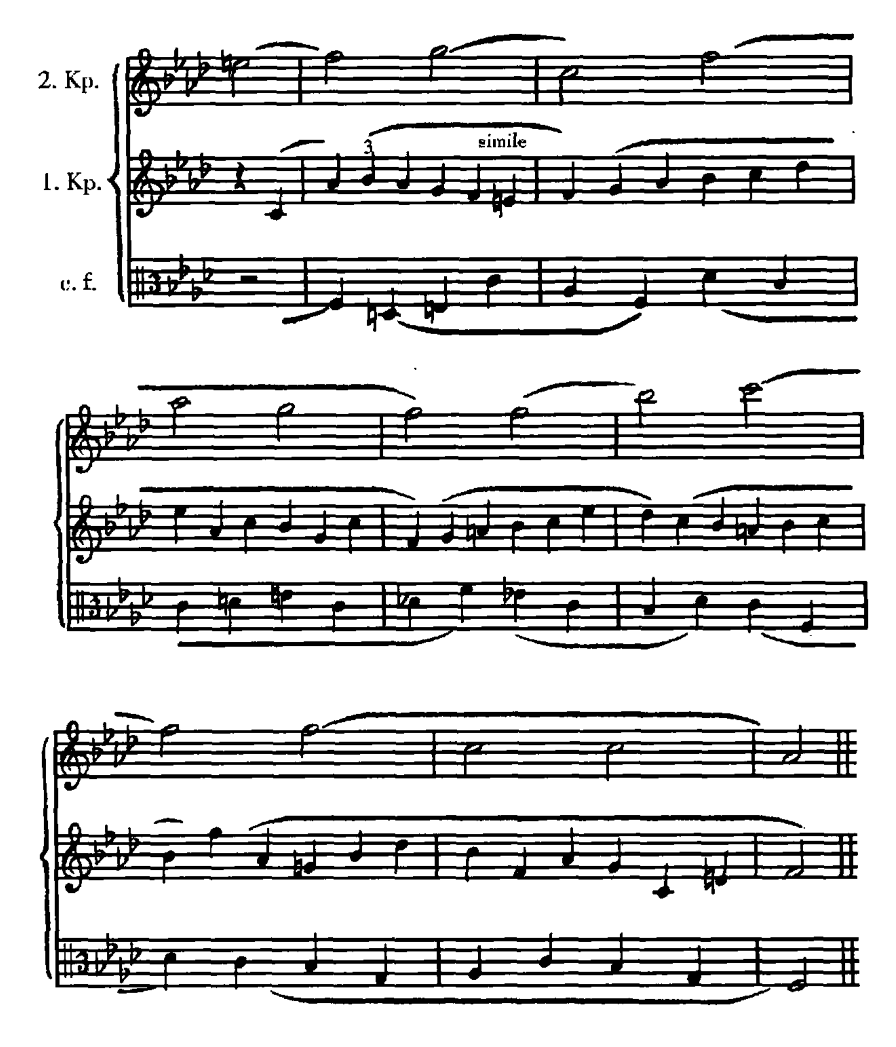


（21）试将上列（6）例，再加上第二个新调上去：
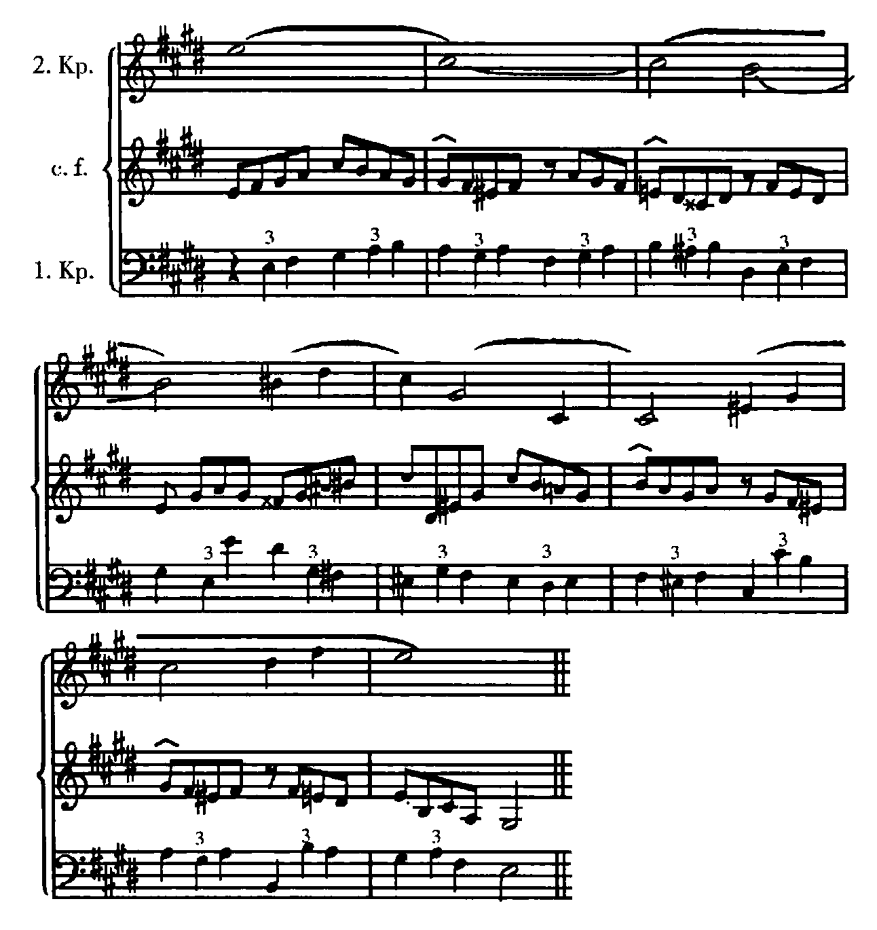


（22）试将上列（7）例，再加上第二个新调上去：
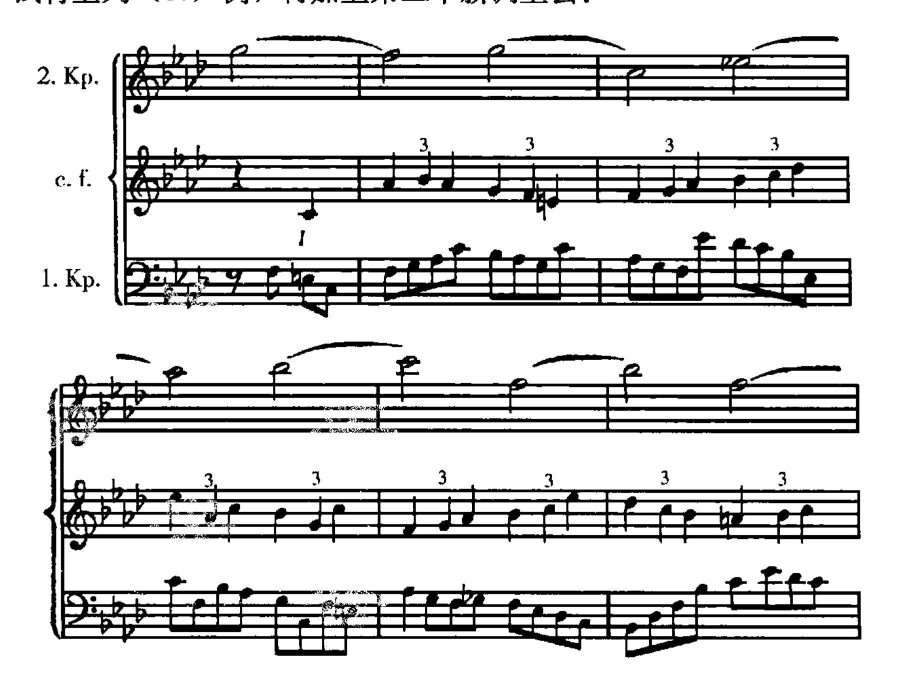


（23）试将上列（8）例，再加上第二个新调上去：
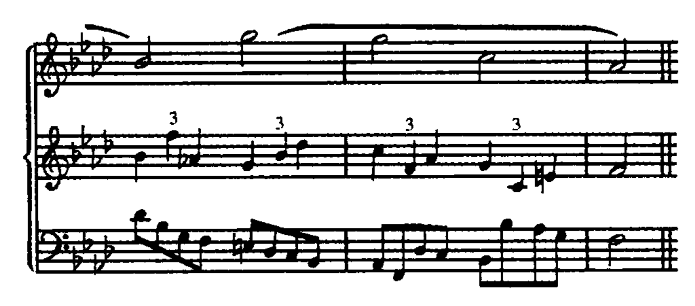


（24）试将上列（9）例，再加上第二新调上去：



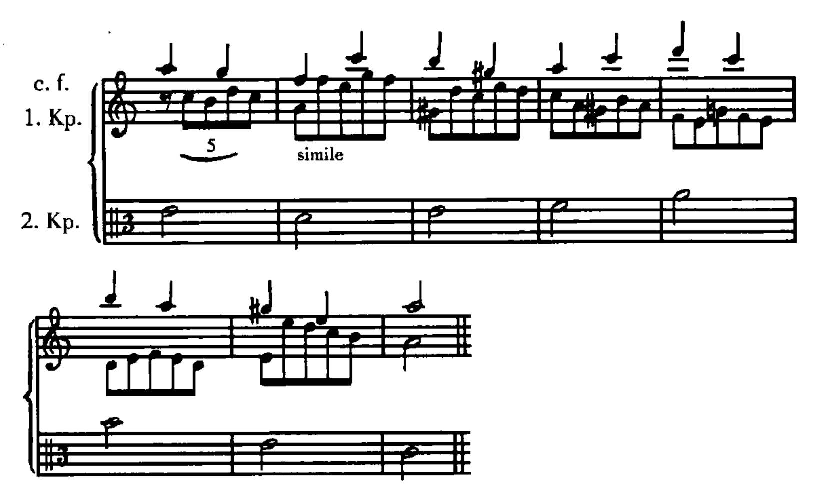
（25）试将上列（10）例，再加上第二个新调上去：



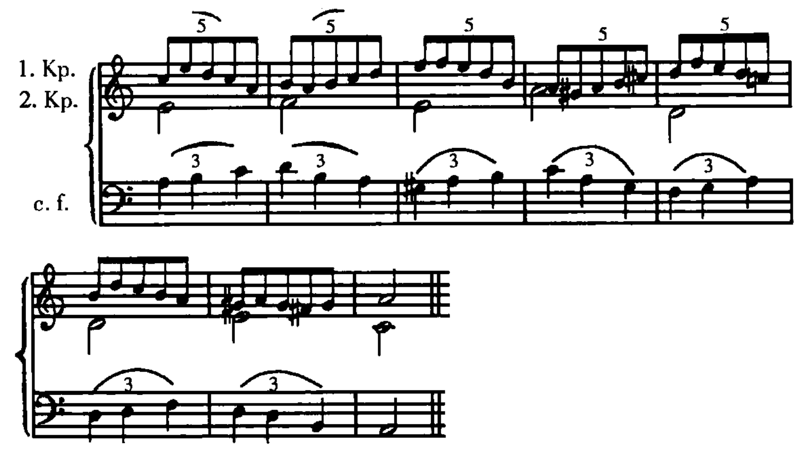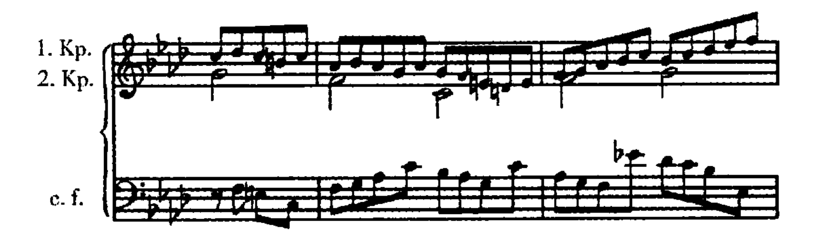




（26）试将上列（11）例，再加上第二个新调上去：
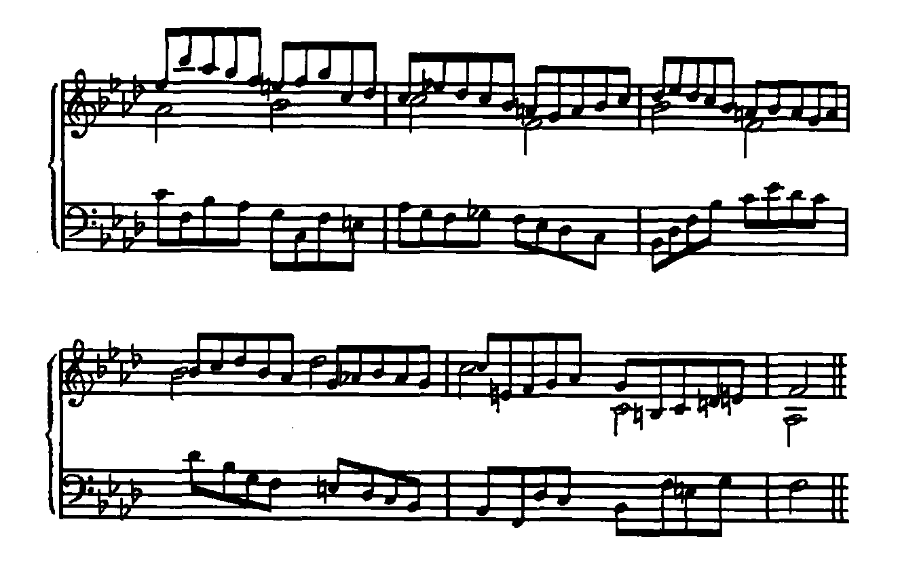


（27）试将上列（12）例，再加上第二个新调上去：
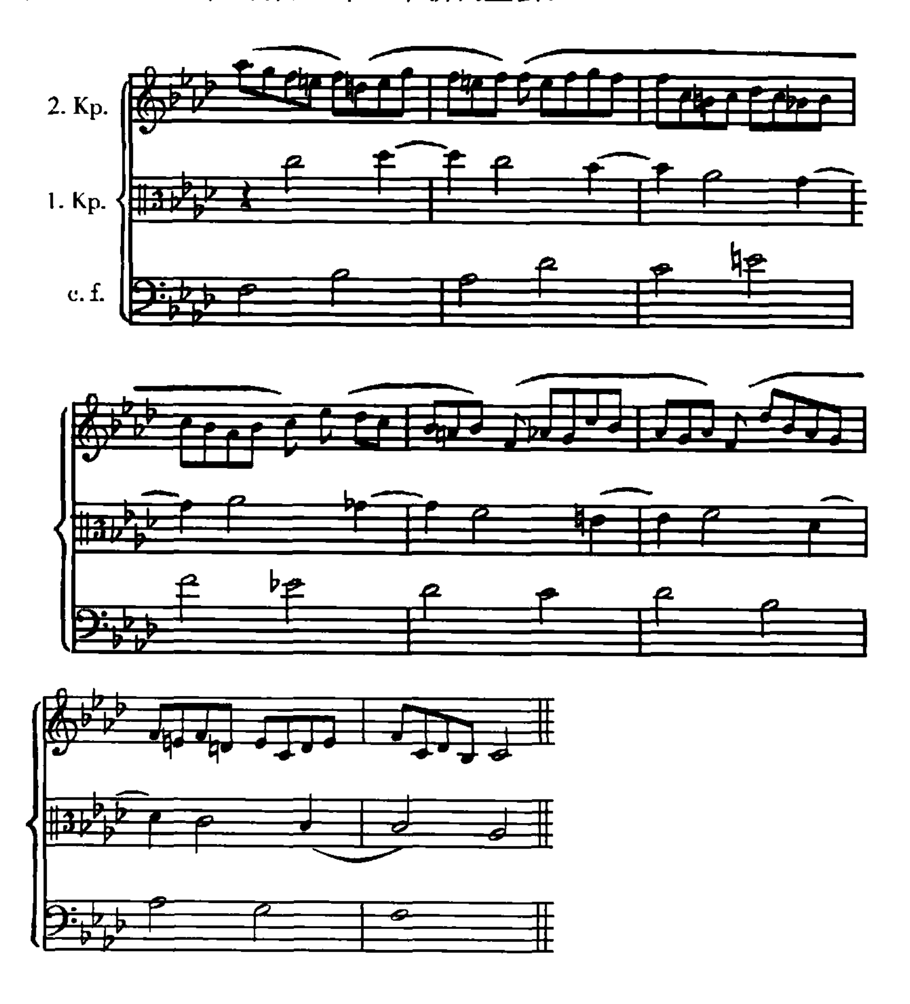


（28）试将上列（13）例，再加上第二个新调上去：
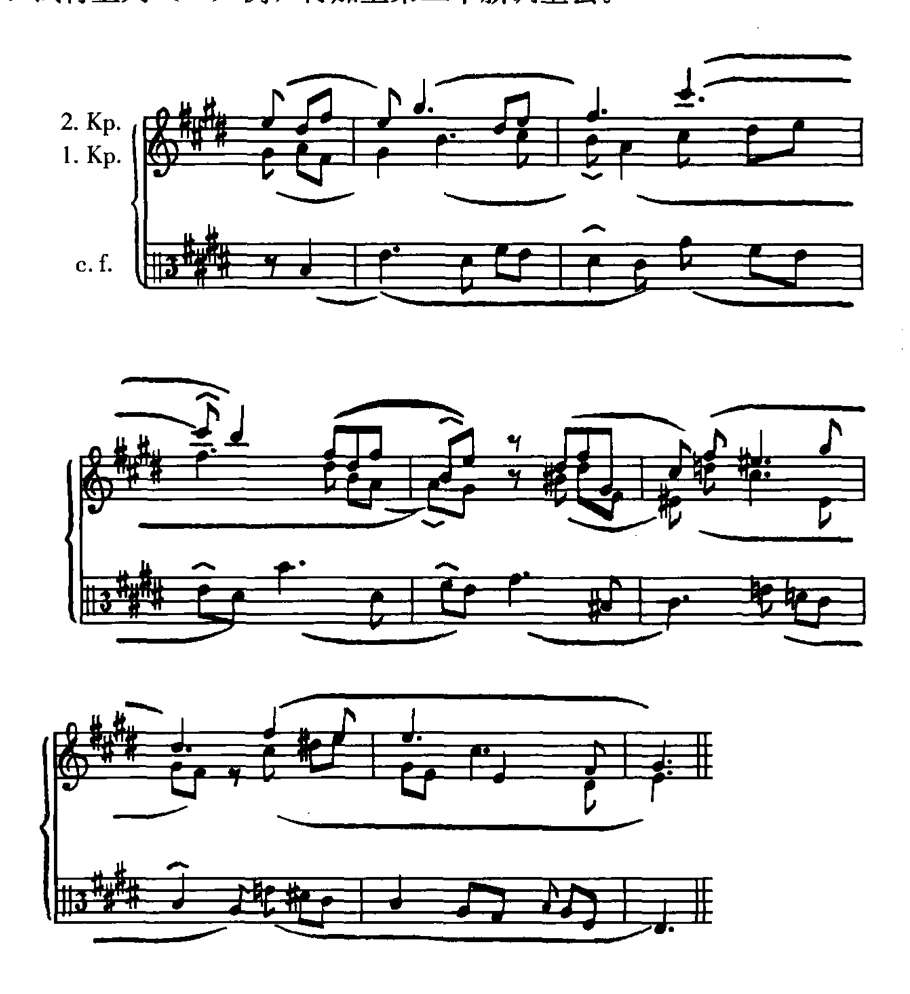




（29）试将上列（14）例，再加上第二个新调上去：



（30）试将上列（15）例，再加上第二个新调上去。
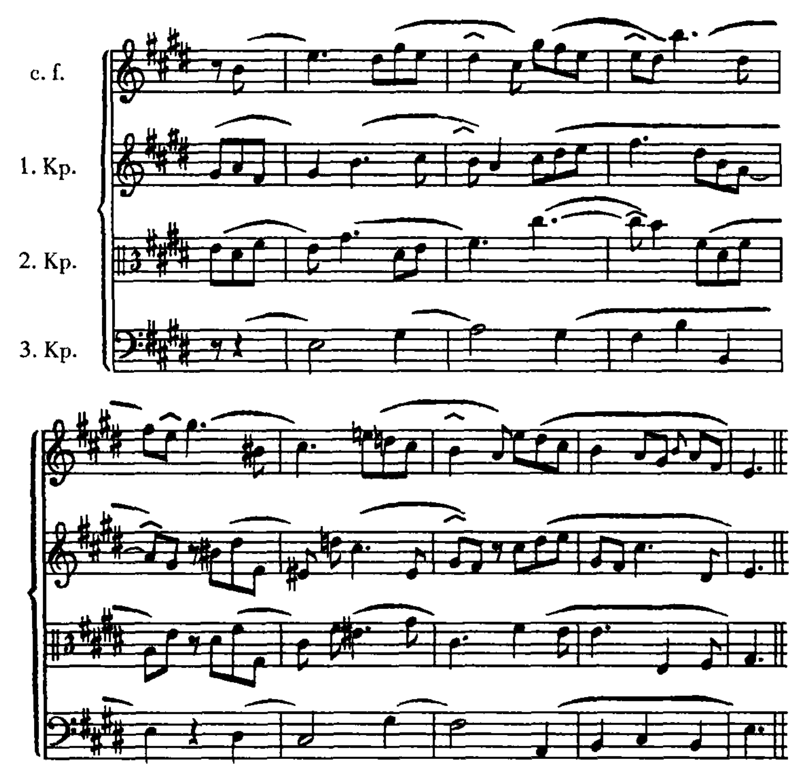


（三）四调谱

四调谱（Vierstimmiger Kontrapunkt），乃是通篇乐谱，系用四个调子合组而成。换言之，即是以某个调子为“根调”（Cantus firmus），然后再加上三个“新调”（Kontrapunkt）上去。
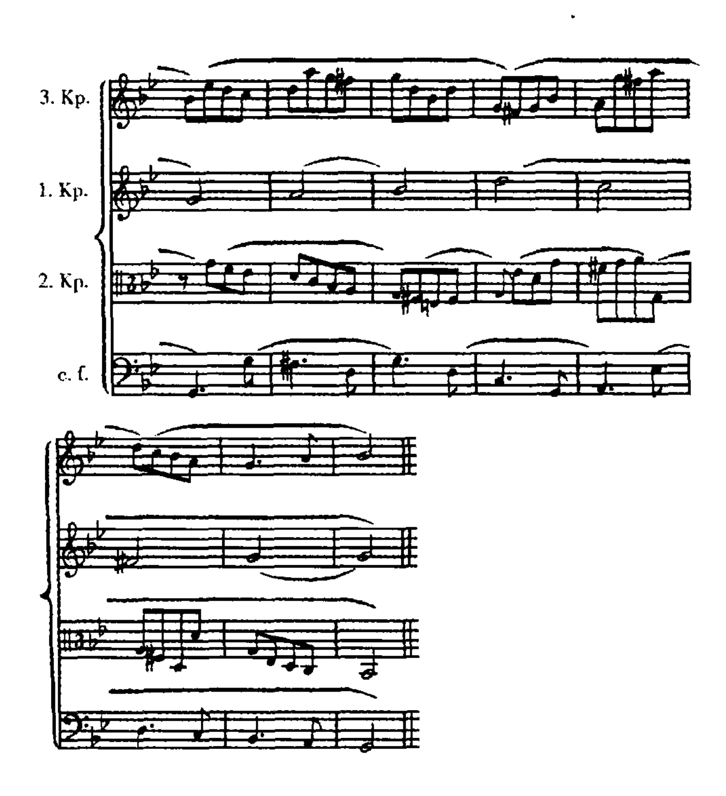
第三个新调之音，或与其它三调中之某音，成为“三阶平行”（Terzenparallelen）；或与其他三调中之某音，成为“六阶平行”（Sextenparallelen）；或与其他三调中之某音成为“同阶”（Einklang）；或“八阶”（Oktave）；或将其他三调尚未完成之谐和加以补正。譬如：

（31）试将上列（30）例，再加上第三个新调上去，作成“四调谱”：
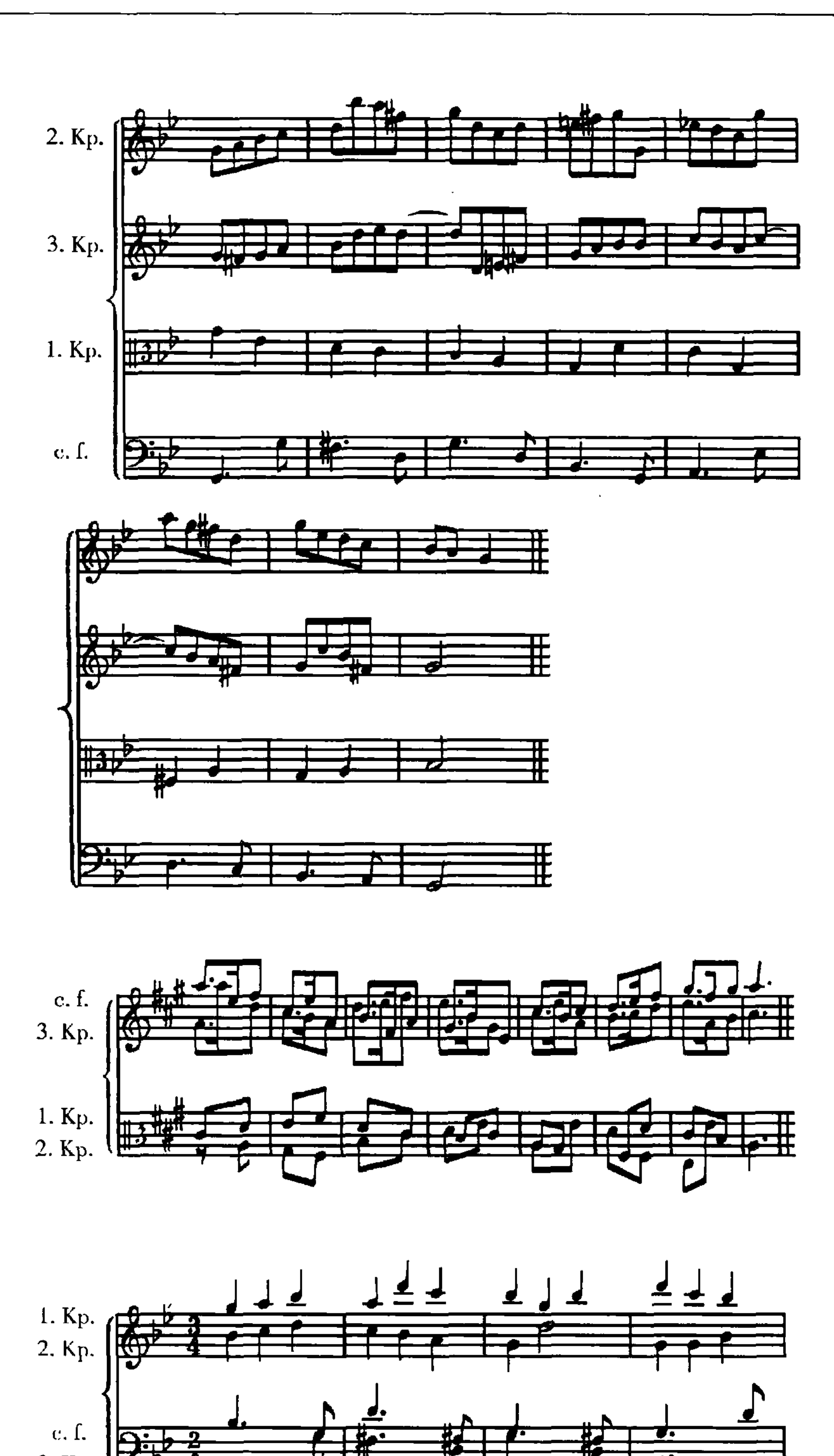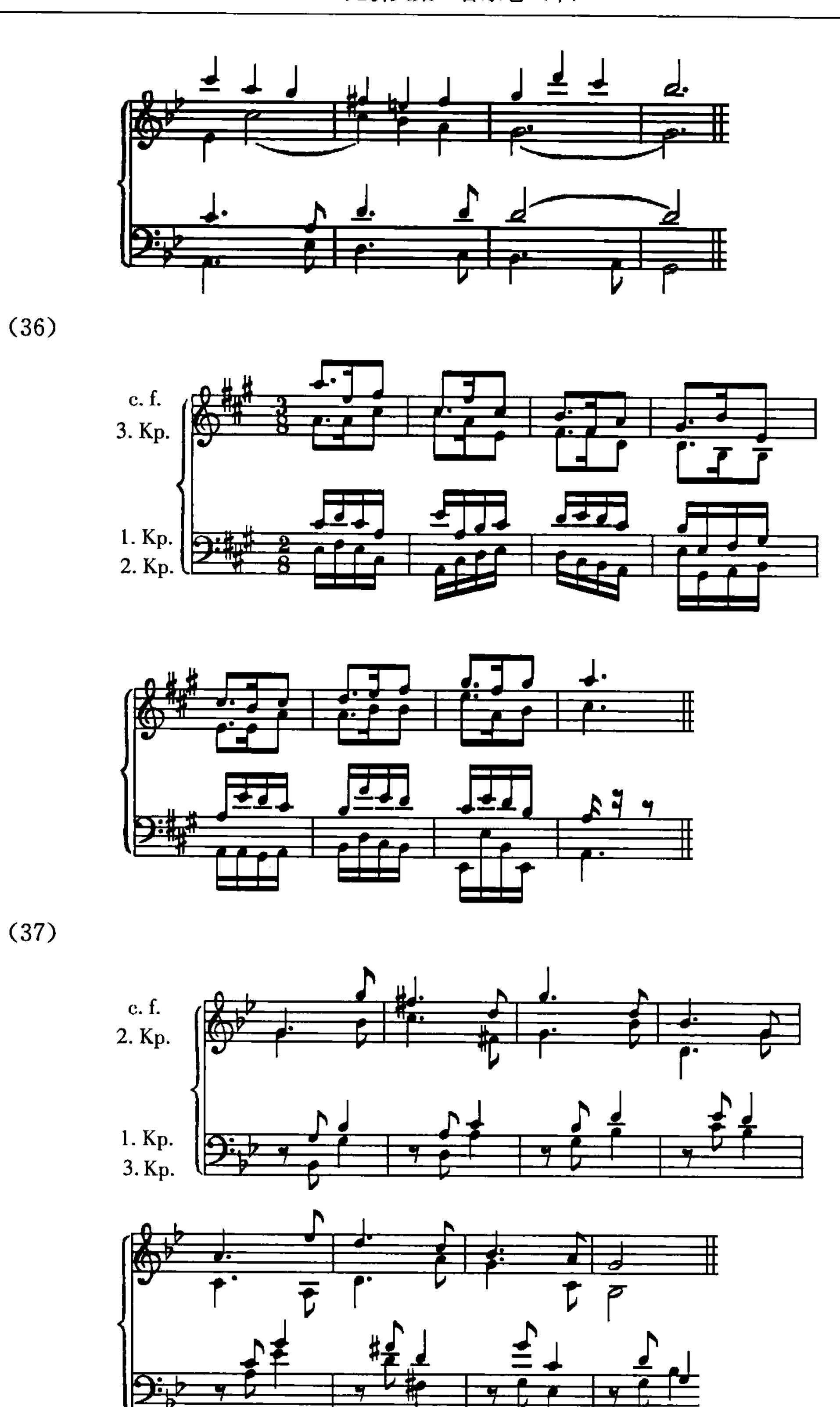


此外再举四调谱之例十一种如下，以资参考。

（32）
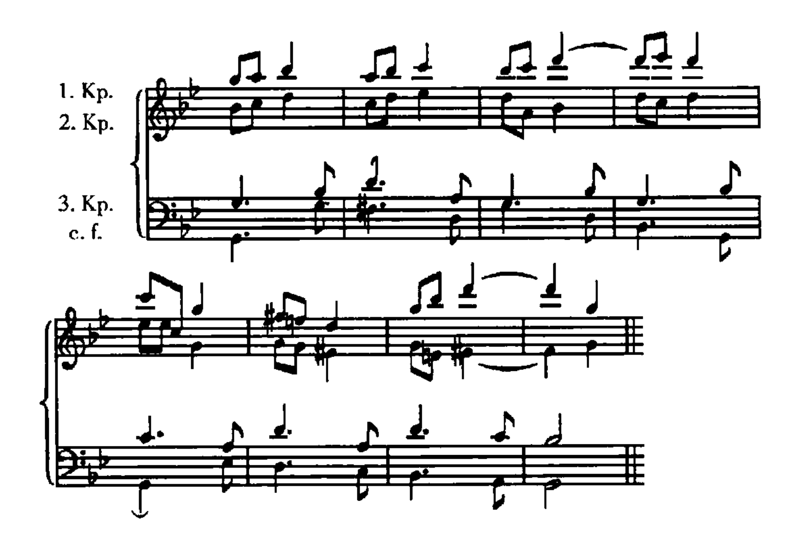


(33)
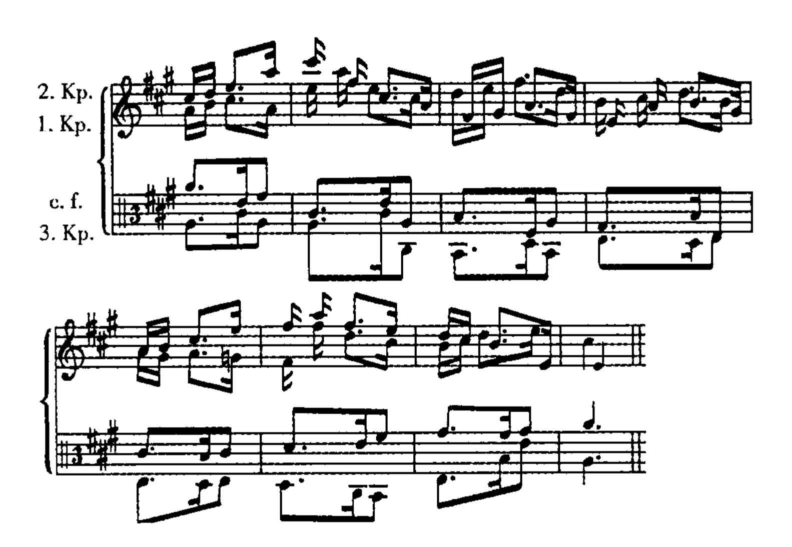



(36)
c. f.
3. Kp.
1. Kp.
2. Kp.
(37)
c. f.
2. Kp.
1. Kp.
3. Kp.
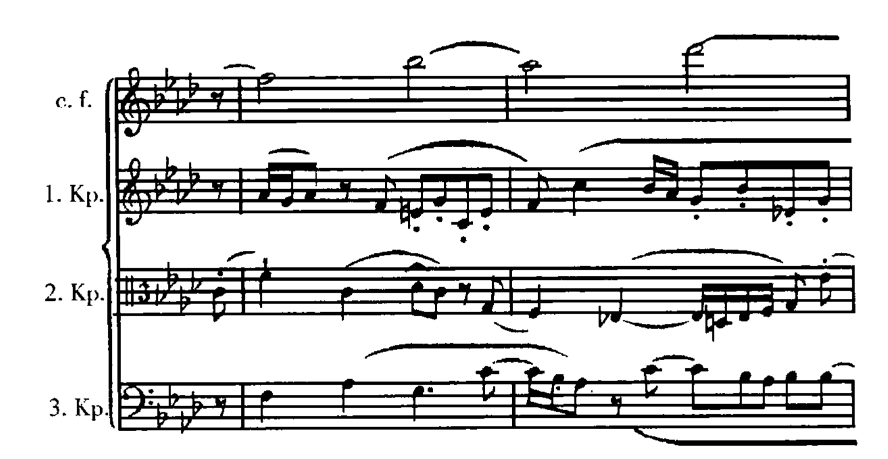
（38）
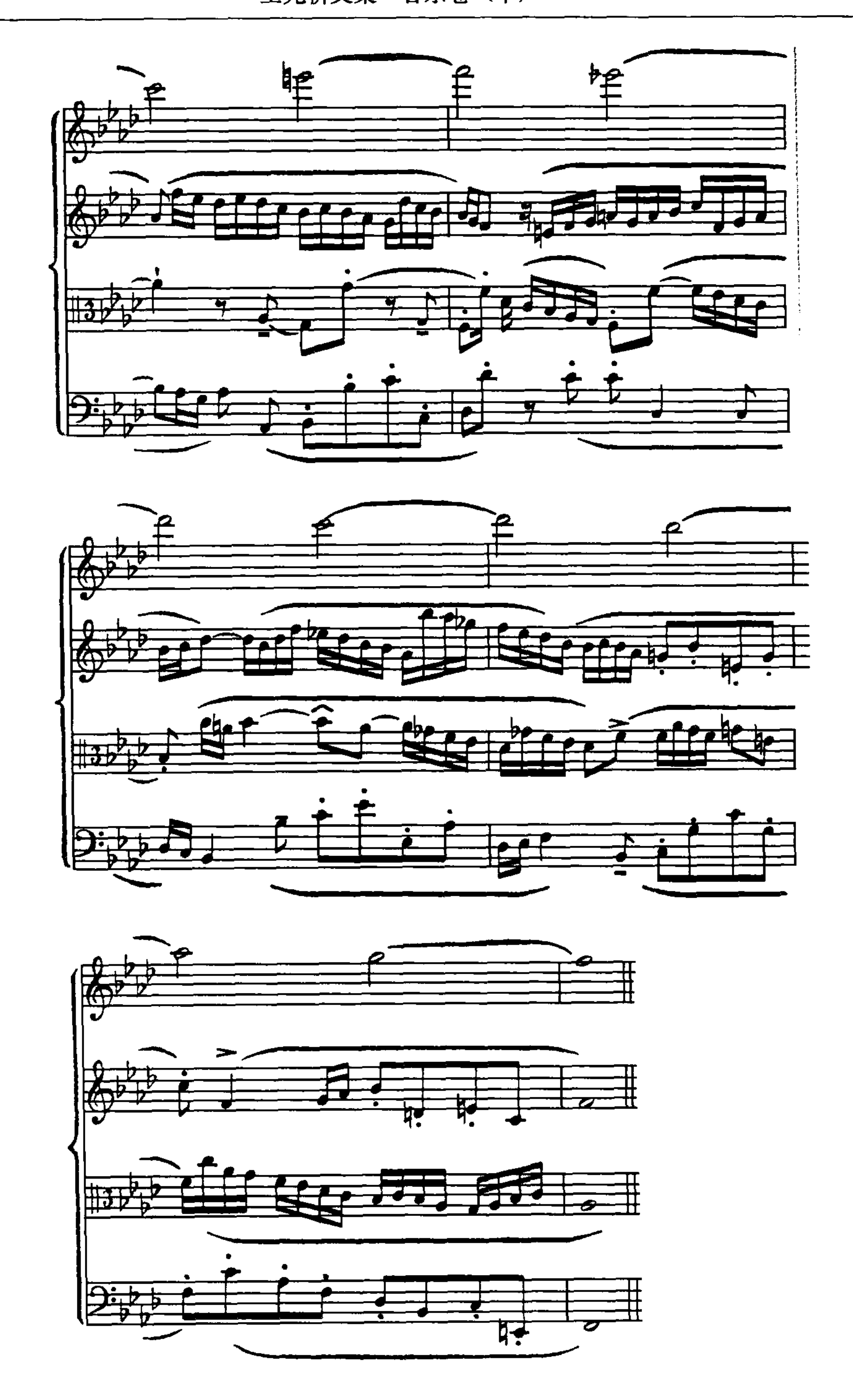


（39）
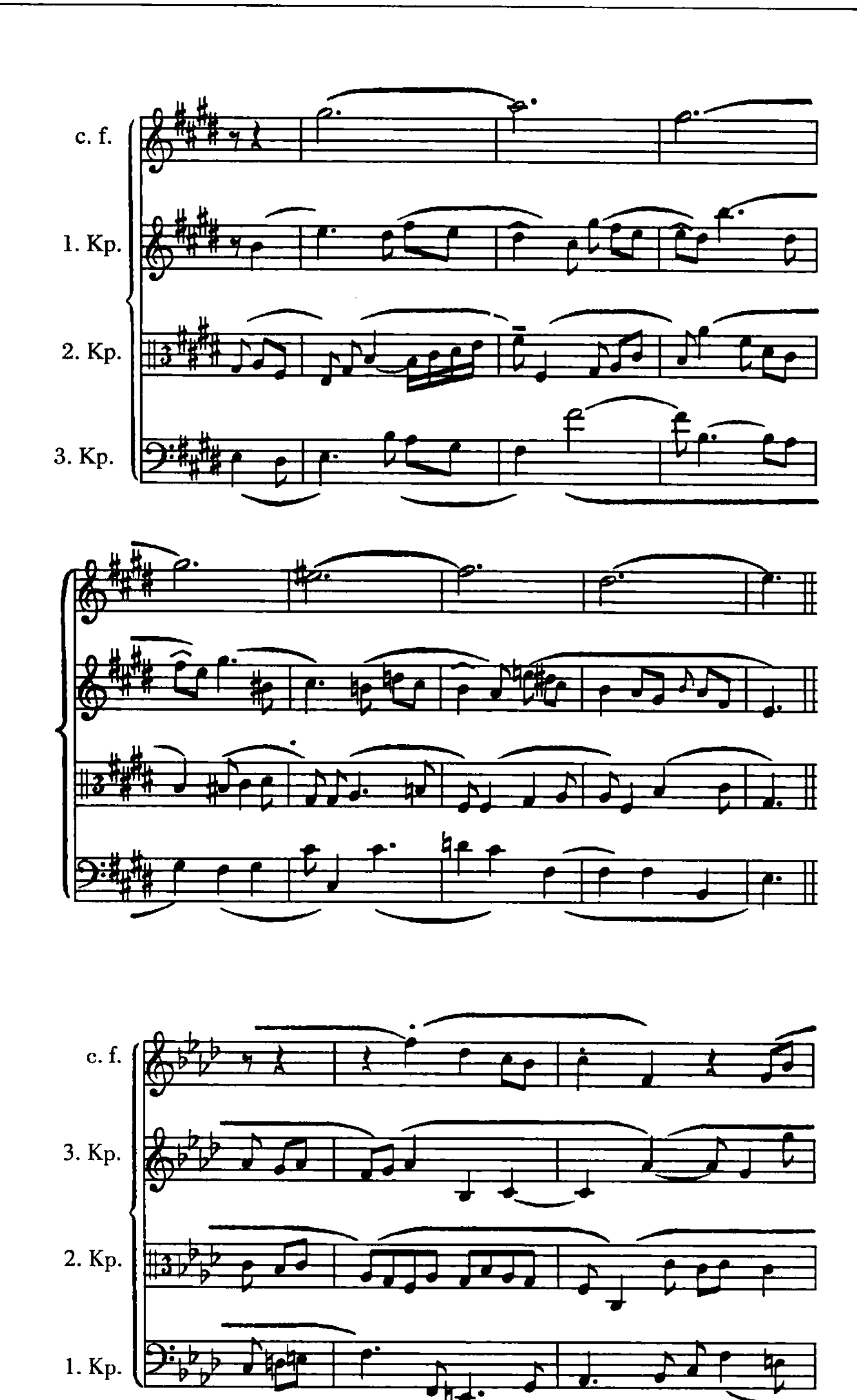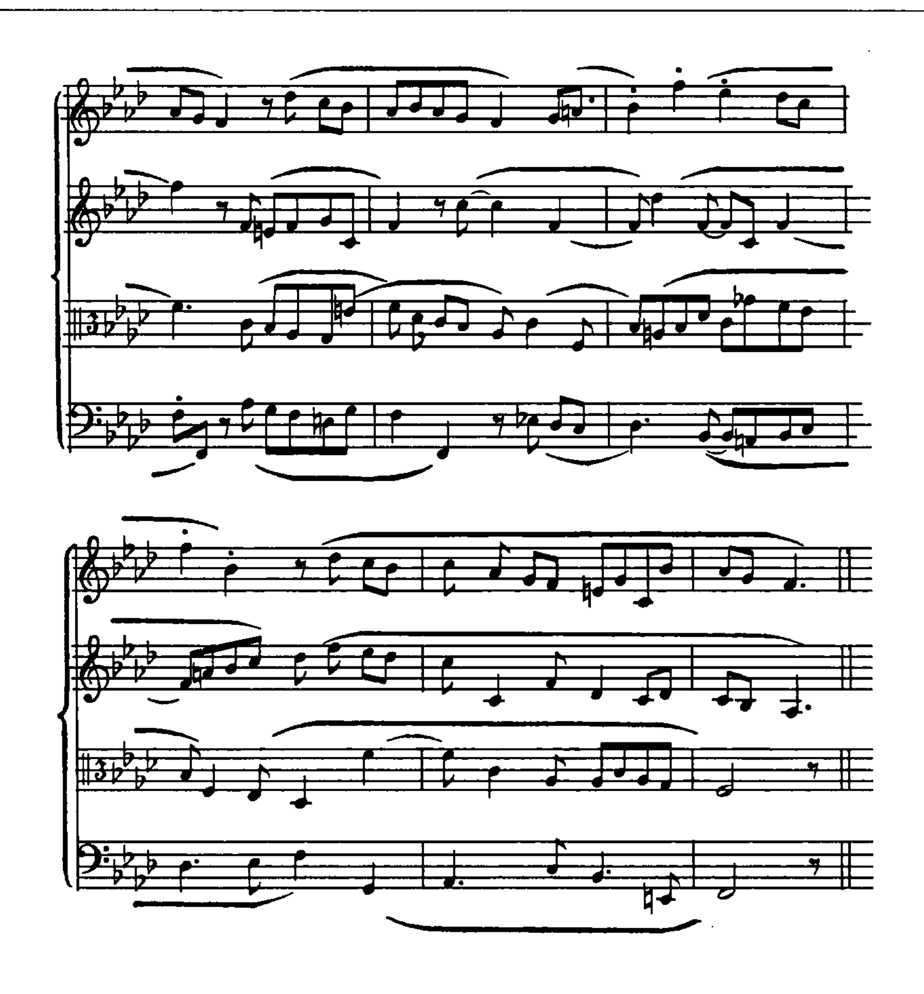


（40）





(41)





第三编　特别对谱音乐

“特别对谱音乐”（德人称为“双料对谱音乐”〔Der doppelte Kontrapunkt〕），乃是将谱中某个“新调”（Kontrapunkt），用“换位方法”（Umkehrung），可以另外再得一个“新调”。换言之，即是将某个新调原来之音，一律升高或降低几阶，因此复得一个“新调”。而且这两个“新调”之音（即原有之“新调”，与换位后所得之“新调”）与“根调”（Cantus firmus）之音相配，皆须适当谐美。

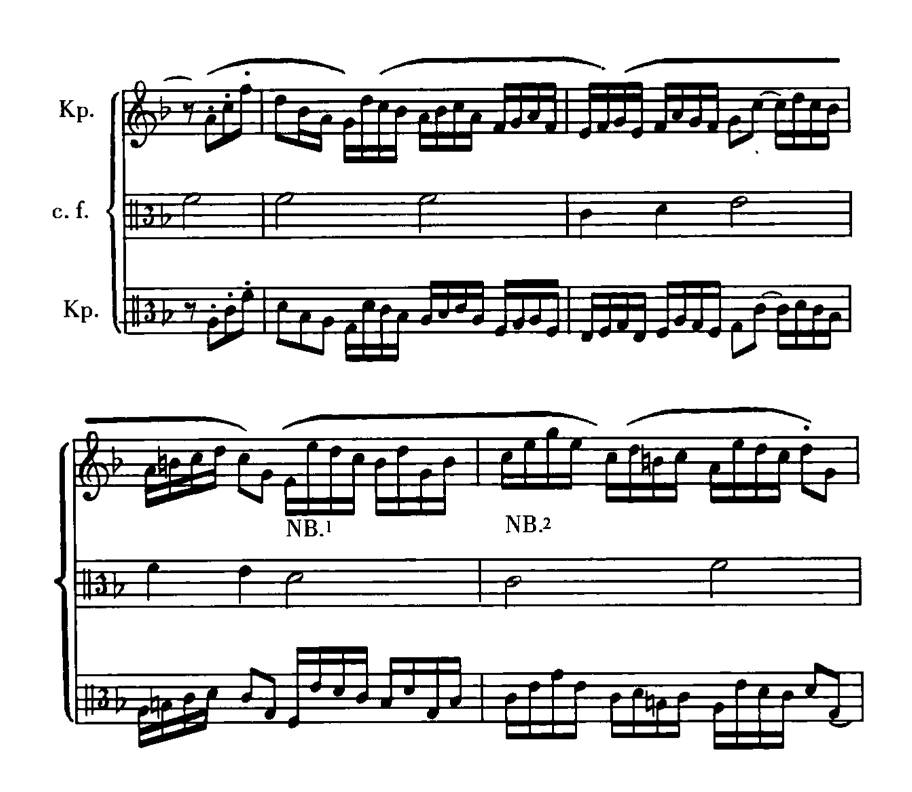
“特别对谱音乐”之换位方法，其最重要者，可以分为五种：（一）八阶换位法（Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave），（二）十阶换位法（Der doppelte Kontra-

punkt in der Dezime)，（三）十二阶换位法（Der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime)，（四）六阶换位法（Der Kontrapunkt in der Sexte①)，（五）十一阶换位法（Der Kontrapunkt in der Undezime②)。

（一）八阶换位法
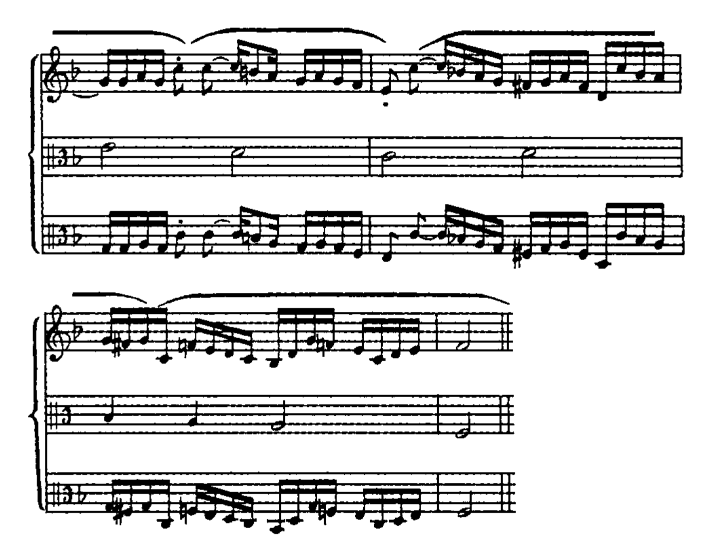
八阶换位法，在各种换位法中，要算是应用最广的，我们应该特别注意。其法：先设一个“根调”（Cantus firmus)，其次再照前编所述普通方法，配上一个“新调”(Kontrapunkt)，最后再将这个“新调”之音，一律降低（或升高）八阶，从此又得一个“新调”，而且这两个“新调”之音，对于“根调”之音亦极谐美。其式如下：

（43）

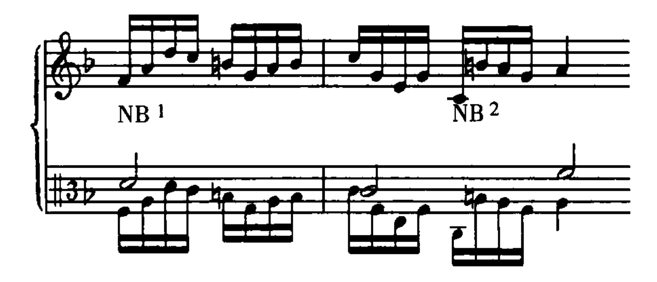


① 原文如此。此处“Der Kontrapunkt in der Sexte”的正确写法应为“Der doppelte Kontrapunkt in der Sexte”。

② 原文如此。此处“Der Kontrapunkt in der Undezime”的正确写法应为“Der doppelte Kontrapunkt in der Undezime”。



但谱中尚有两处音节不甚谐美（即谱中有ＮＢ符号者），所以我们应得最初“新调”之音，略加变更，然后再行换位。其式如下：
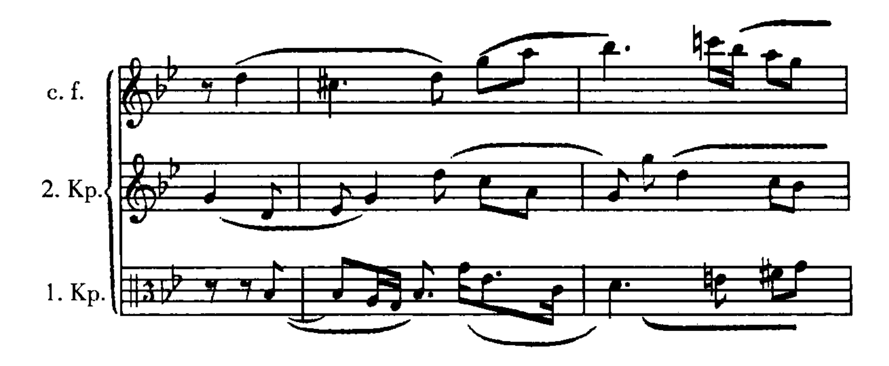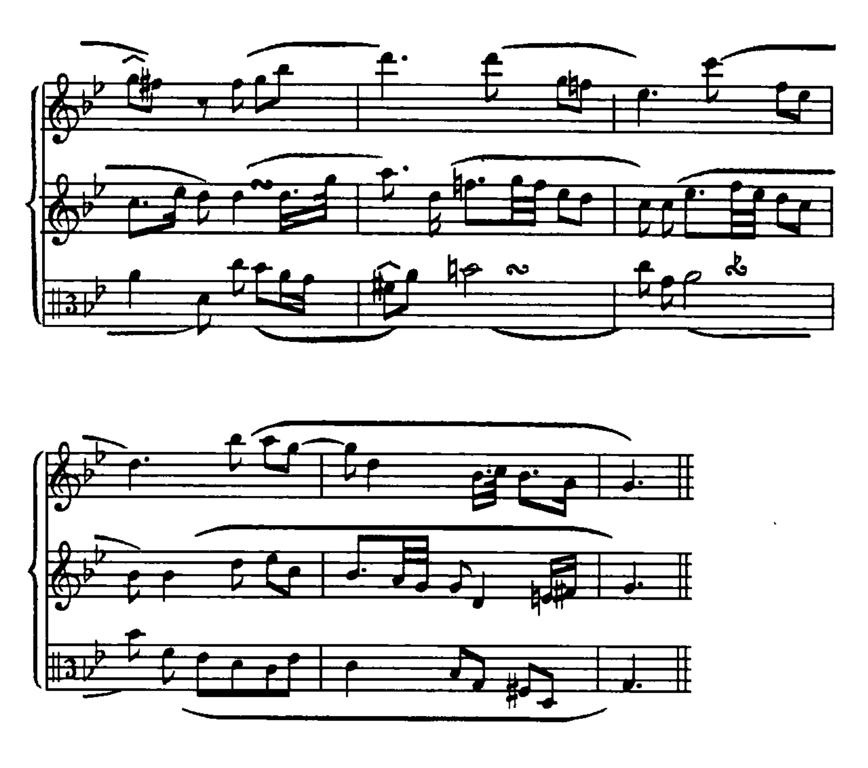


从此看来，凡是预备换位之“新调”，必须特别审慎配置，否则换位之后所得“新调”，便不易相谐。

又换位方法并不限于“第一个新调”（1. Kontrapunkt），其他如“第二个新调”（2. Kontrapunkt）或“第三个新调”（3. Kontrapunkt），亦皆可以利用换位方法求得另一“新调”。兹略举数例如下：
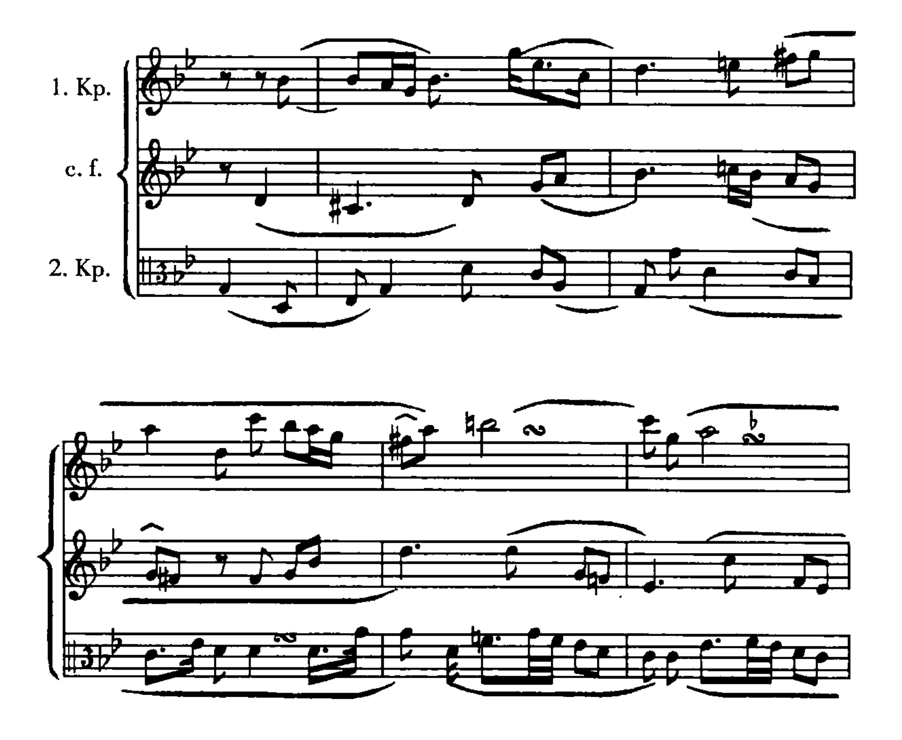
（44）

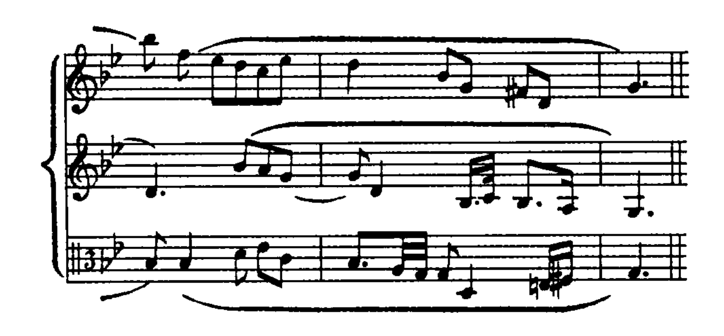
（甲）原来各调之位置：
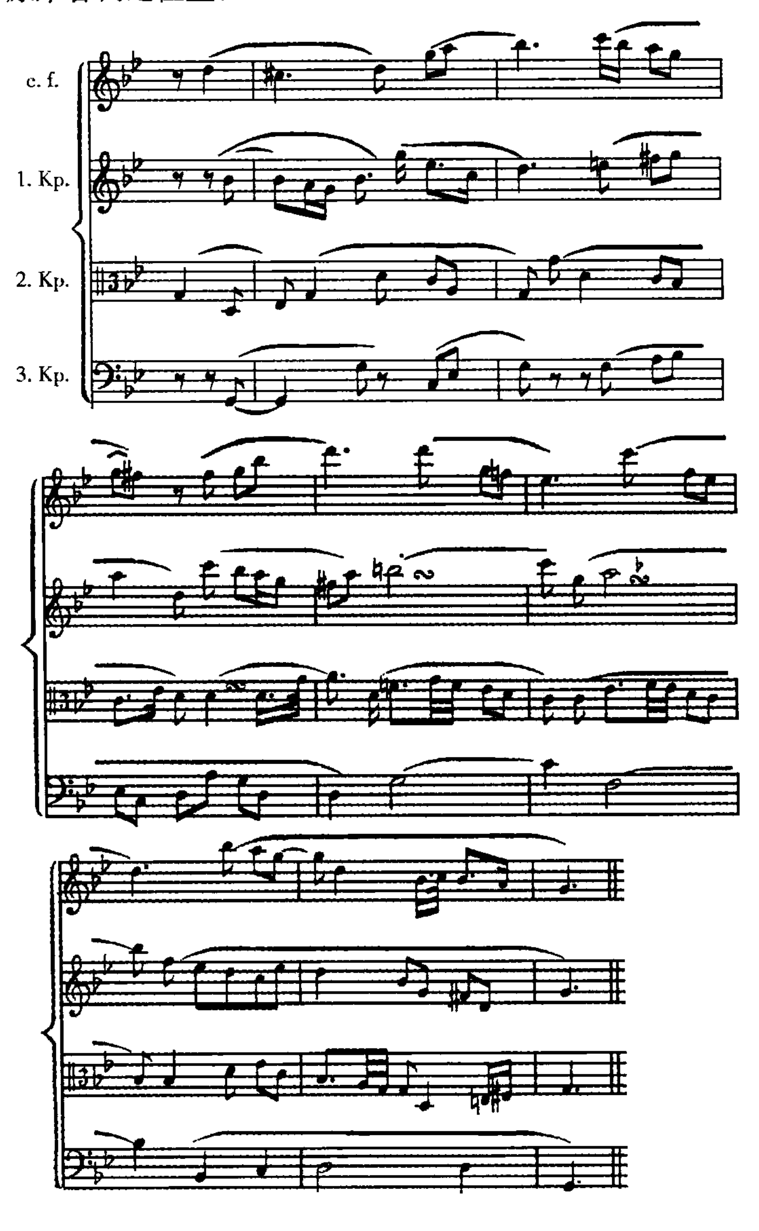




（乙）换位后各调之位置：
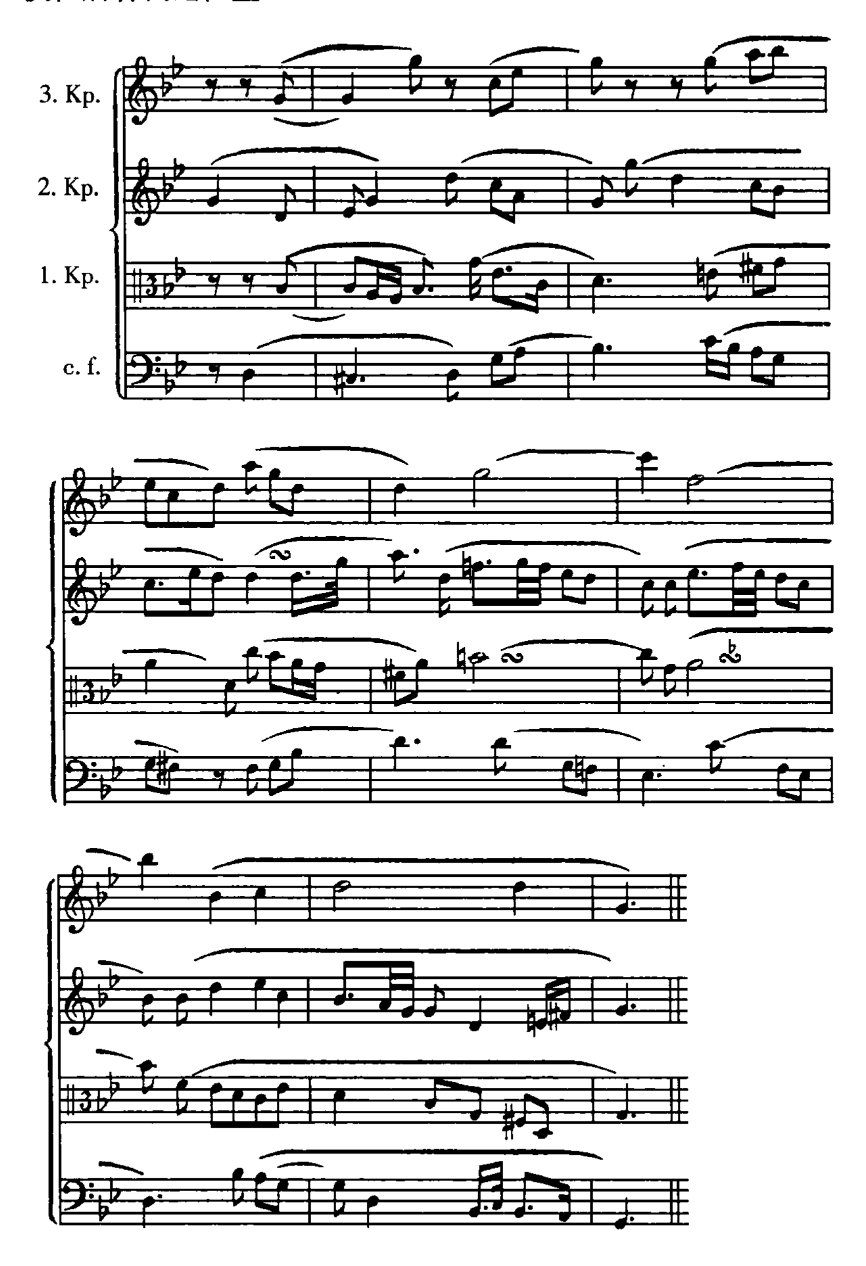




（45）

（甲）原来各调之位置：



（乙）换位后各调之位置：

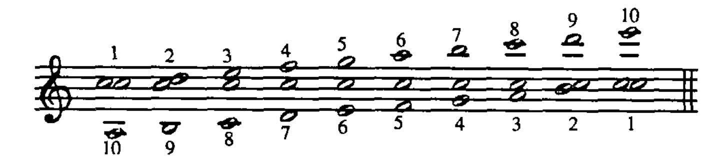


（二）十阶换位法

十阶换位法，即是先设一个“根调”（Cantus firmus），其次再照前编所述普通方法，配上一个“新调”（Kontrapunkt），最后再将这个“新调”之音一律降低（或升高）

十阶，从此又得一个“新调”，而且这两个“新调”之音，对于“根调”之音亦极谐美。其式如下：
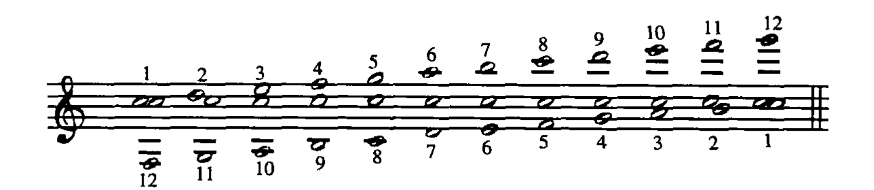
（46）中间一行音节是“根调”，上下两行音节为“新调”。下仿此：



（三）十二阶换位法

十二阶换位法，即是先设一个“根调”（Cantus firmus），其次再照普通方法配上一个“新调”（Kontrapunkt），最后再将这个新调之音一律降低（或升高）十二阶，从此又得一个“新调”，而且这两个“新调”之音，对于“根调”之音亦极谐美。其式如下：
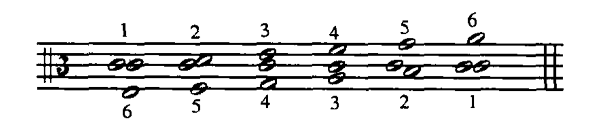
（47）



（四）六阶换位法

六阶换位法，即是先设一个“根调”（Cantus firmus），其次再照普通方法，配上一个“新调”（Kontrapunkt），最后再将这个“新调”之音，一律降低（或升高）六阶，从此又得一个“新调”，而且这两个“新调”之音，对于“根调”之音亦极谐美。其式如下：
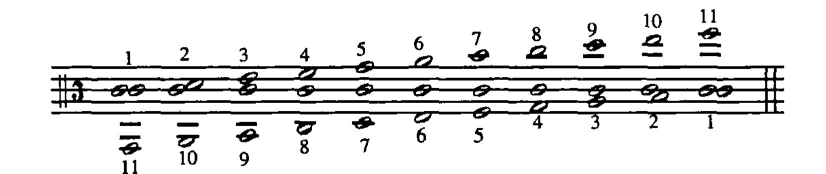
（48）



（五）十一阶换位法

十一阶换位法，即是先设一个“根调”（Cantus firmus），其次再照普通方法，配上一个“新调”（Kontrapunkt），最后再将这个“新调”之音，一律降低（或升高）十一阶，从此又得一个“新调”，而且这两个“新调”之音，对于“根调”之音亦极谐美。其式如下：

（49）



第四编　模仿对谱音乐

“模仿对谱音乐”（Der imitierende Kontrapunkt）者，乃是先立一个“根调”，然后再加上一个“新调”（或两个以上）。这个“新调”的音阶升降，系完全模仿“根调”。不过“新调”之加入，常在“根调”已经开始以后而已（亦有同时开始者。此外如系数个新调则须先后次第加入）。

“模仿对谱音乐”之中，又分（一）“慷洛”（Kanon）、（二）“复加”（Fuge）、（三）“自由模仿”（Freie Nachahmung）三种，前一种乃系“通篇严格模仿”，后两种则全篇之中常有“不须模仿”或“自由模仿”之处也。
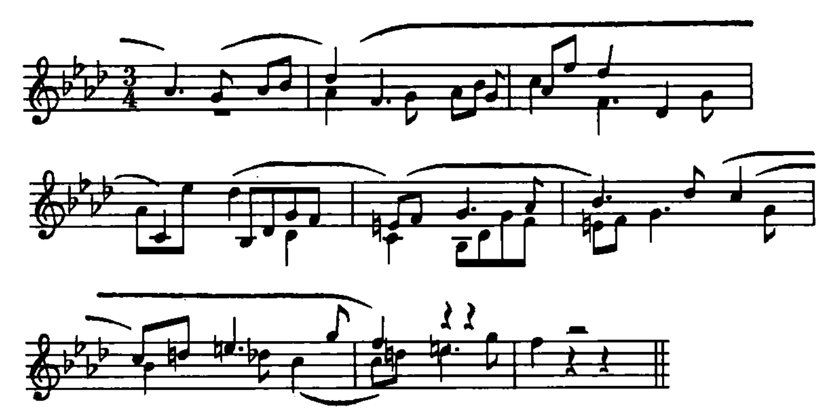
（一）慷洛

“慷洛”（Kanon）乃是先立一个“根调”，然后加上一个“新调”（或二个以上）。
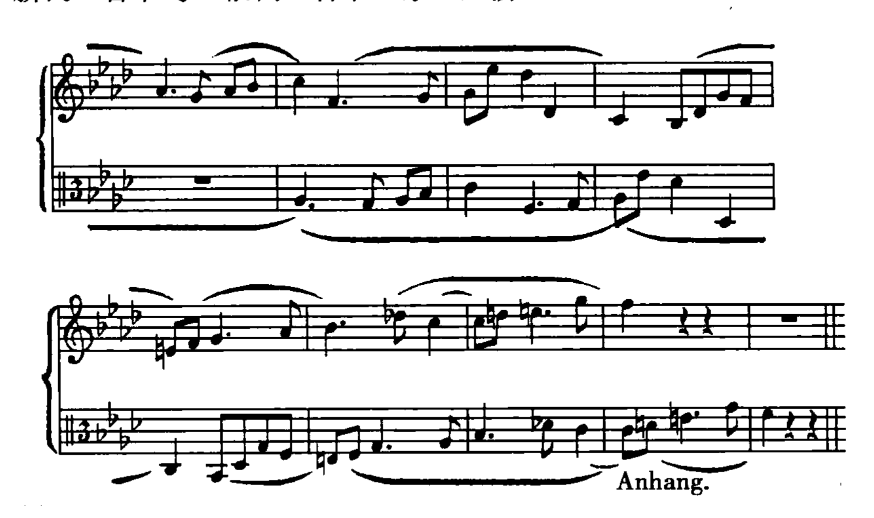
这个“新调的音阶升降大势，系完全模仿“根调”。但是其中又分三大类：（甲）“新调”音节完全与“根调”音节相同者，如“同阶慷洛”（Einklang）、“八阶慷洛”（Oktave）是也。（乙）“新调”音节较之“根调”音节一律低几阶或高几阶者。如“下二阶慷洛”（Untersekunde）、“上七阶慷洛”（Oberseptime）、“上二阶慷洛”（Obersekunde）、“下七阶慷洛”（Unterseptime）等等是也。（丙）“新调”模仿“根调”，系用一种特别花头者，如“相反慷洛”（Gegenkanon）、“倒转慷洛”（Krebskanon）等等是也。兹请分述如下：

（甲）“新调”音节完全与“根调”音节相同者。

（50）“新调”音节与“根调”音节，系“同阶”（Einklang）：
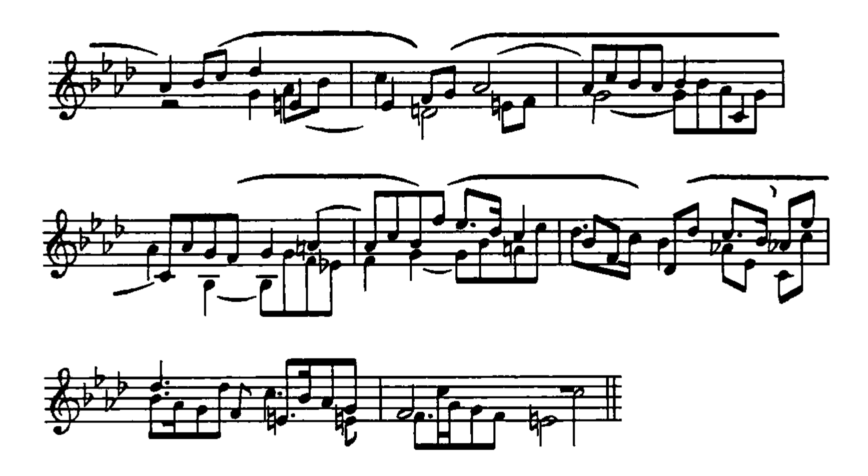


（51）“新调”音节与“根调”音节，系“八阶”（Oktave）：
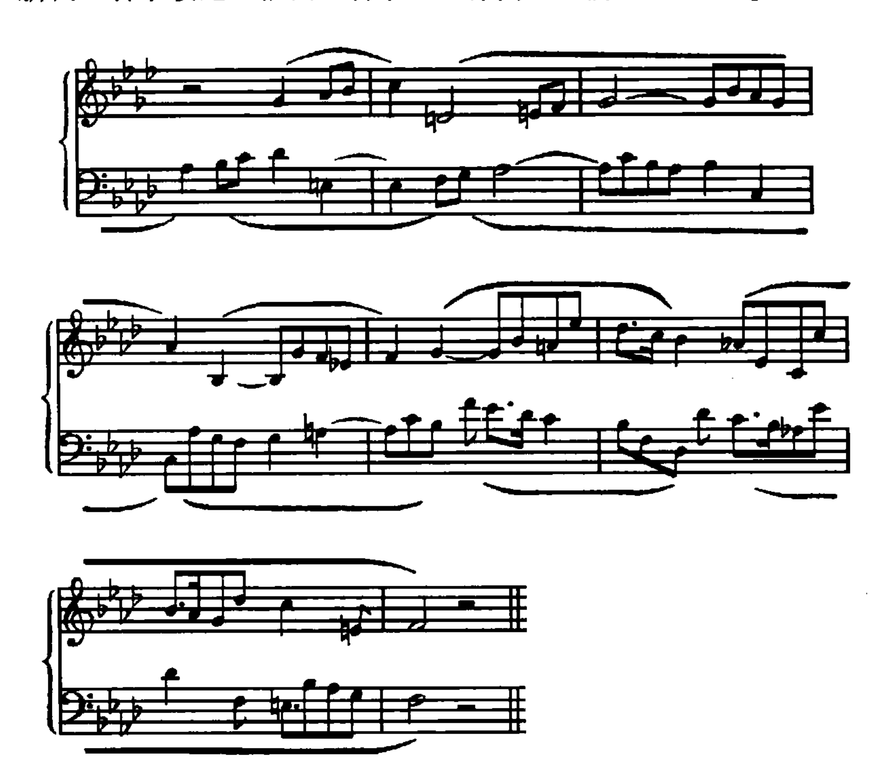


（乙）“新调”音节较之“根调”音节，一律低几阶或高几阶者。
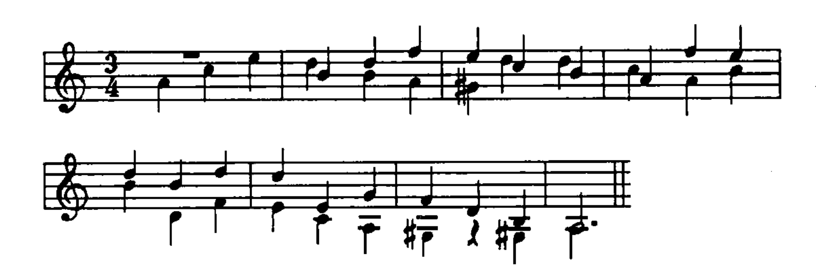
（52）“新调”音节较之“根调”音节，一律低“二阶”（Untersekunde）：
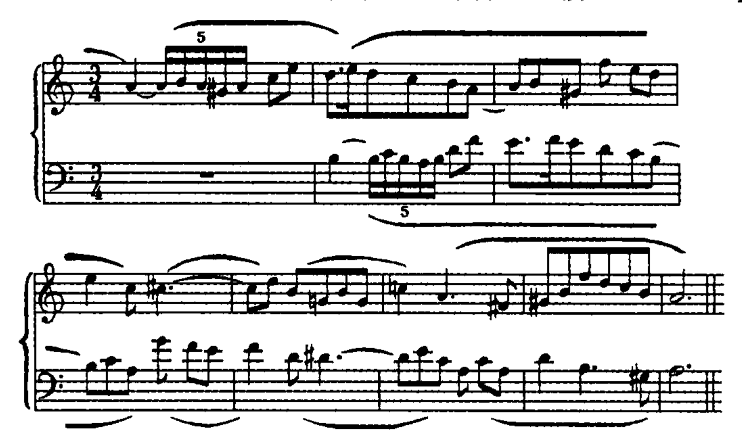


(53)“新调”音节较之“根调”音节，一律高“七阶”(Oberseptime)：
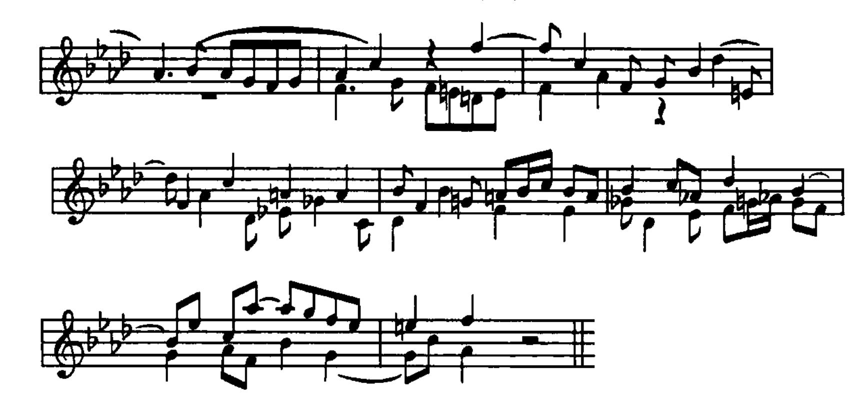


(54)“新调”音节较之“根调”音节，一律高“二阶”(Obersekunde)：
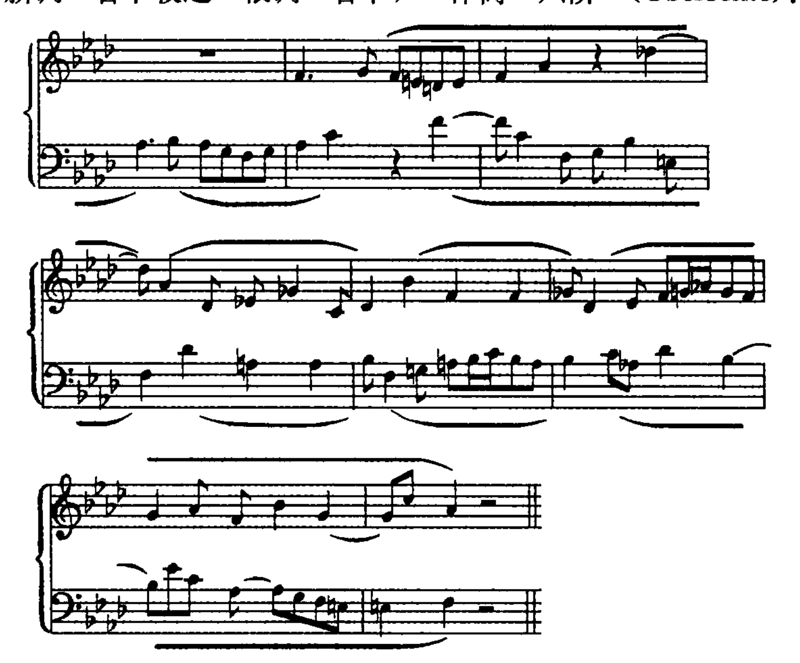


（55）“新调”音节较之“根调”音节，一律低“七阶”（Unterseptime）：
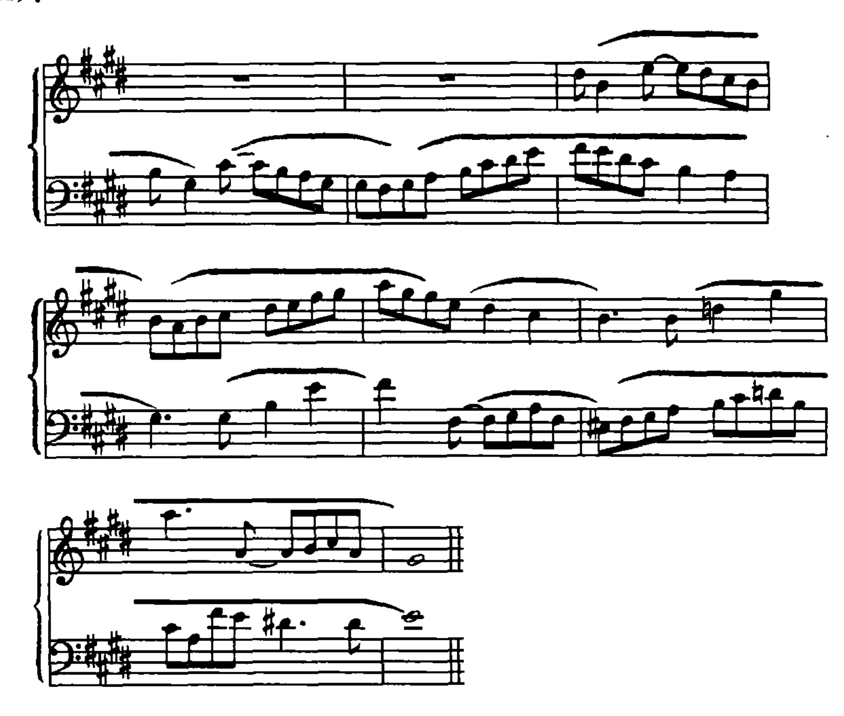


（56）“新调”音节较之“根调”音节，一律低“三阶”（Unterterz）：
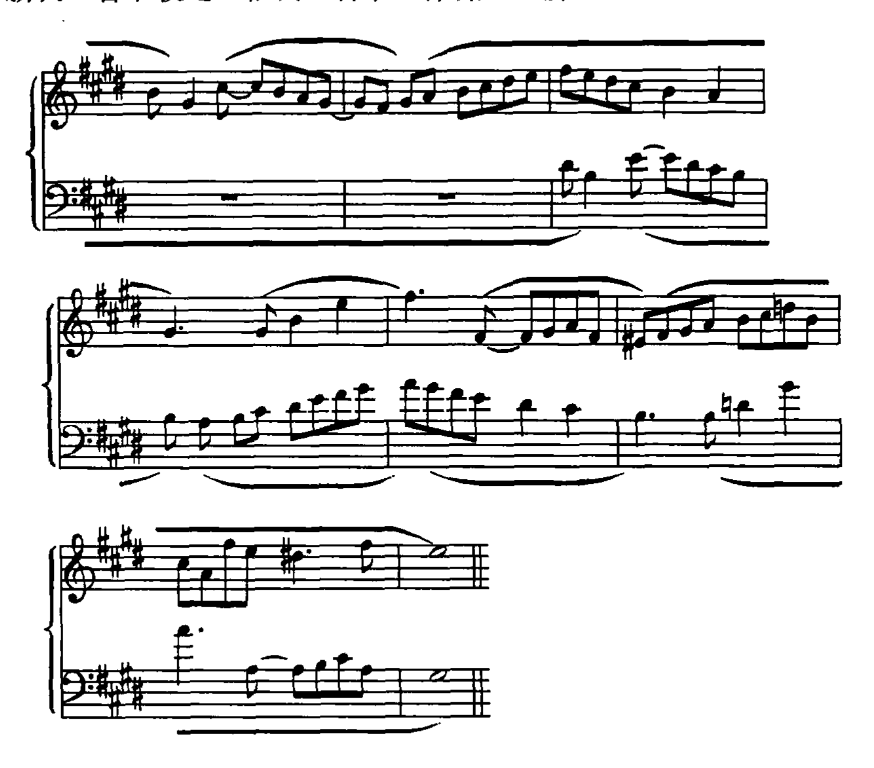


（57）“新调”音节较之“根调”音节，一律高“六阶”（Obersexte）：
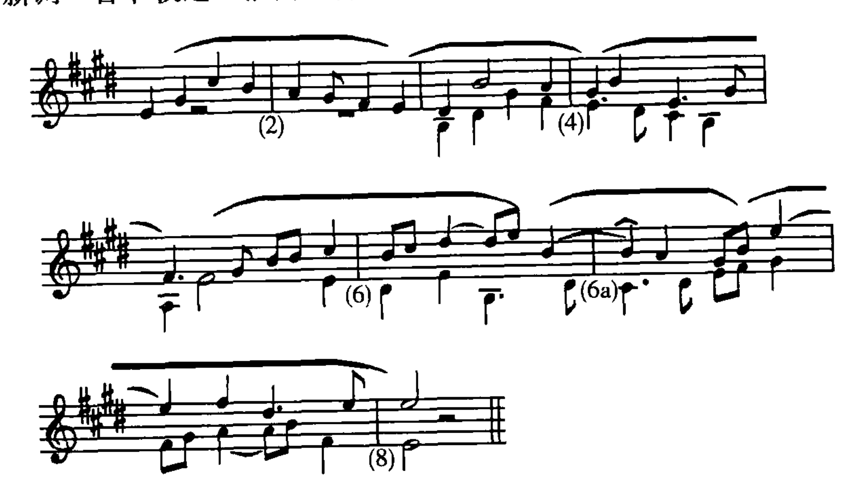


(58)“新调”音节较之“根调”音节，一律高“三阶”(Oberterz)，或高“十阶”(Oberdezime)：
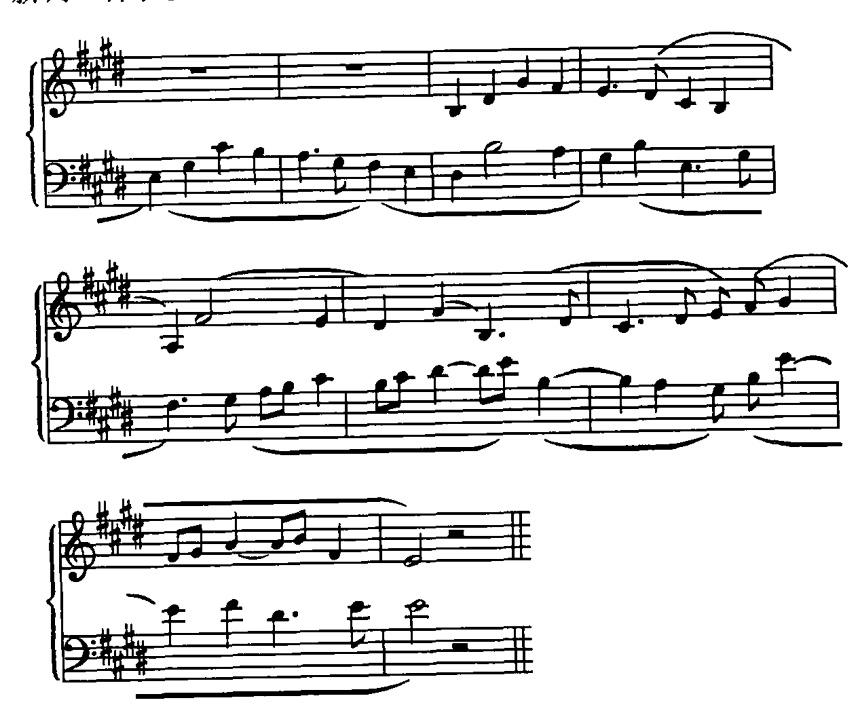


(59)“新调”音节较之“根调”音节一律低“六阶”(Untersexte)：



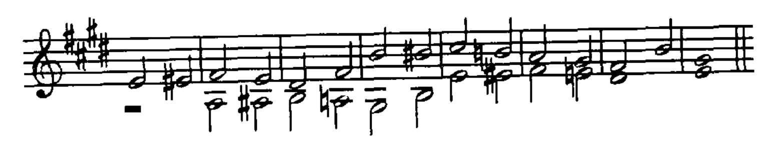
（60）“新调”音节较之“根调”音节，一律低“四阶”（Unterquarte）：
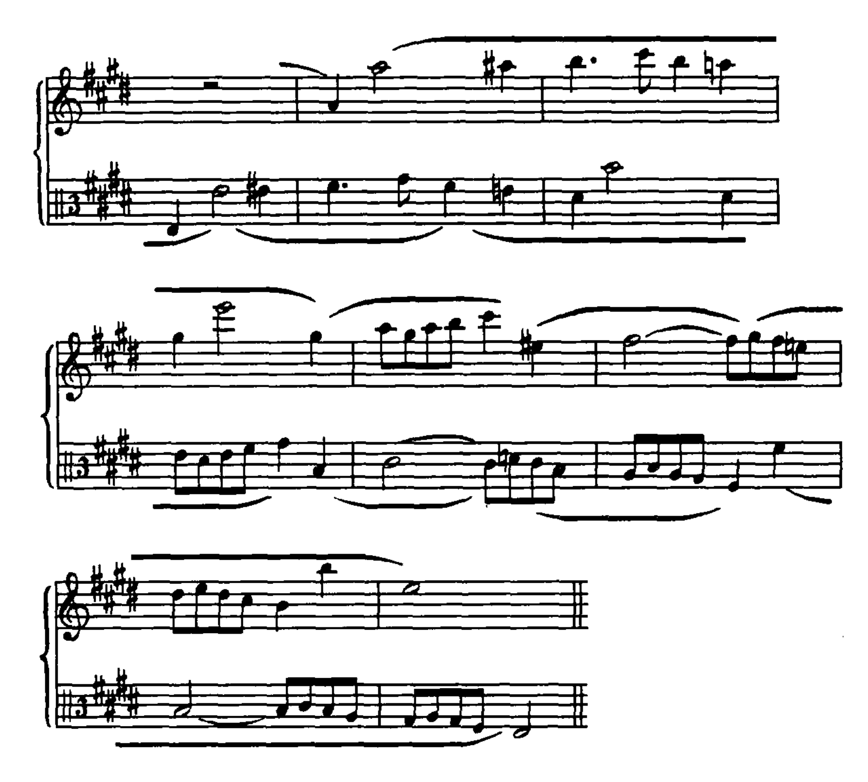


（61）“新调”音节较之“根调”音节，一律高“五阶”（Oberquinte）：



（62）“新调”音节较之“根调”音节，一律低“五阶”（Unterquinte）：
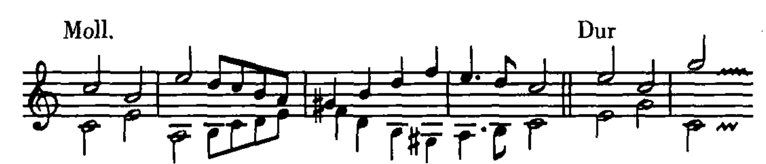


（63）“新调”音节较之“根调”音节，一律高“四阶”（Oberquarte）或“十一阶”（Oberundezime）：
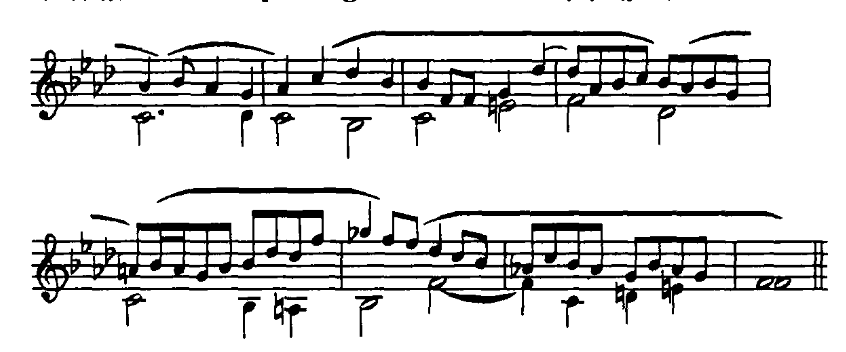


（丙）“新调”模仿“根调”，系用一种特别花头者。
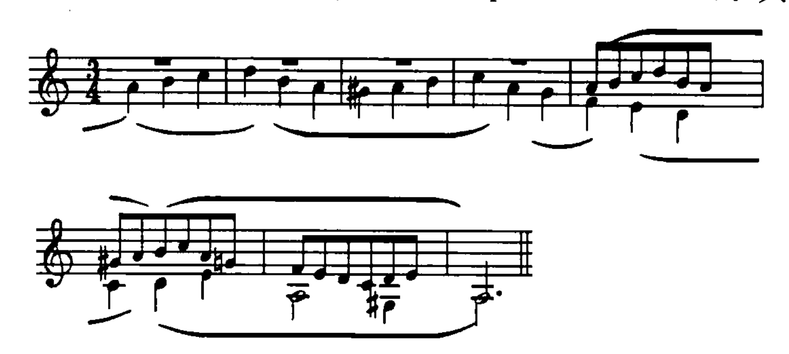
（64）“新调”音阶常与“根调”音阶相反进行。譬如“根调”原来音阶是向下降“三阶”，现在“新调”音阶则改为向上升三阶，恰恰与之相反，是为“相反慷洛”（Gegenkanon）。其式如下：
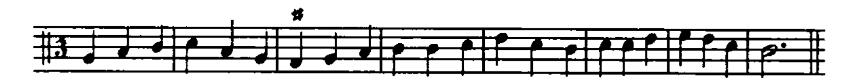


（65）“新调”音阶虽系完全模仿“根调”音阶，但“新调”音节常故意延长。譬如“根调”音符原系“四分音符”者，现在“新调”音符却故意改为“二分音符”以延长之，是为“延长慷洛”（Canon per augmentationem）。其式如下：
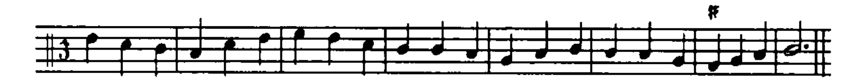


（66）新调音阶虽系完全模仿“根调”音阶，但“新调”音节常故意缩短，恰与上述（65）例相反。譬如“根调”音符原是“四分音符”，现在“新调”音符却故意改为“八分音符”以缩短之，是为“缩短慷洛”（Canon per diminutionem）。其式如下：



（67）“镜子慷洛”（Spiegelkanon），乃是仿佛拿一个镜子把“根调”的乐谱照着，镜中反映之影，是即“新调”。譬如“根调”乐谱为：
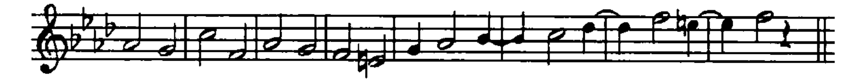


现在拿镜子一照，其反映之影如下：
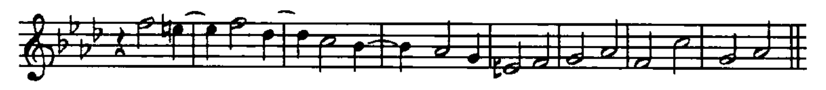


是为“新调”，其实就内容看来，亦不过是一种“相反慷洛”罢了（请参看64例）。而且在音乐作品上，亦殊无何等价值，只能算是一种异样花头而已。
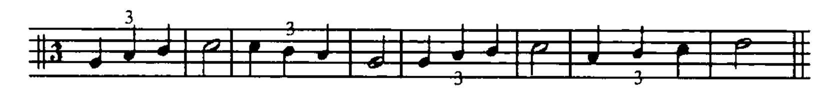
（68）“倒转慷洛”（Krebskanon），乃是把“根调”乐谱从尾至首，打个颠倒，便是“新调”。譬如“根调”乐谱为：
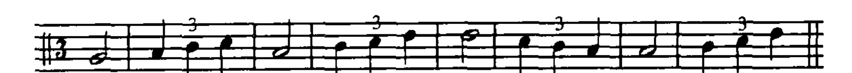


现在把他倒转过来，以尾作首，便是“新调”。



（69）“镜子及倒转慷洛”，其法系先将“根调”乐谱，用镜子一照，得着反映之影，如（67）之例，然后再将这个反映之影，打个颠倒，以尾作首，如（68）之例，便是“新调”。譬如“根调”乐谱为：



现在用镜子反映及倒转过来两法，便得下列“新调”：
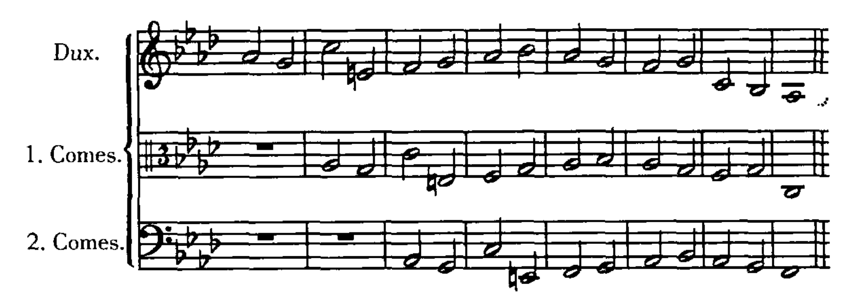


故就事实上看来，好像是把“根调”乐谱翻个方向去念。

以上所述（67）（68）（69）三种慷洛，对于我们的耳朵，已经不能辨识其为模仿，只是我们的眼睛尚能看得出他的模仿痕迹，所以德人称之为“眼睛音乐”（Augen-musik）。在音乐作品上，实无何等价值可言。但是欧洲十五及十六世纪所谓荷兰音乐横行时代，这种花头却常常应用，故特附记于此，以便学者研究西洋古乐时之一助而已。
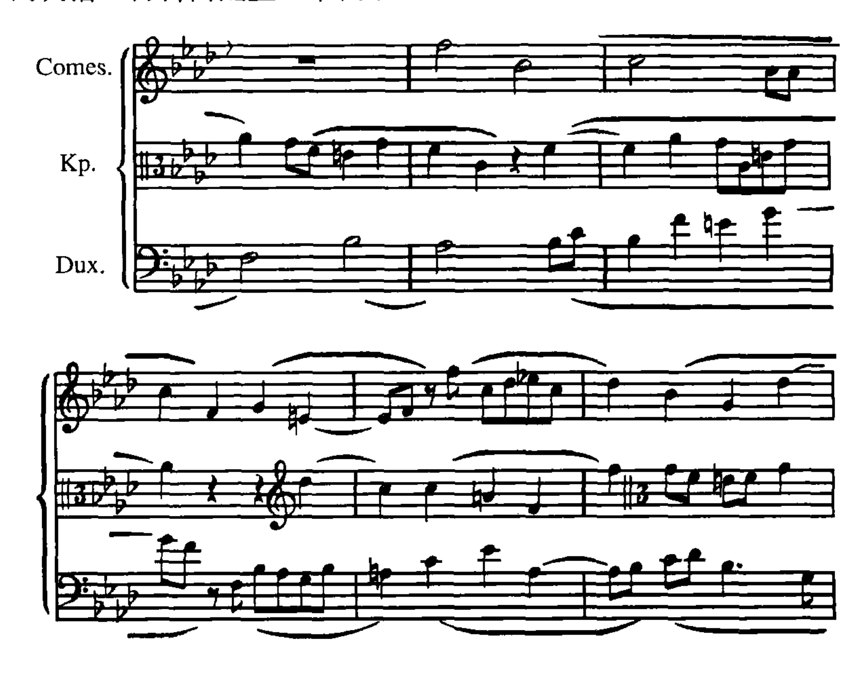
又上列（50）至（69）各例，皆系“两调谱”（Der zweistimmige Kanon）。现在我们再举一个“三调谱”（Der dreistimmige Kanon）之例如下：
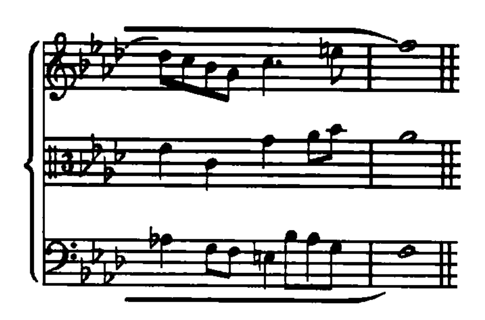
（70）将“根调”先后模仿两次，成立两个新调，合之是为“三调谱”：
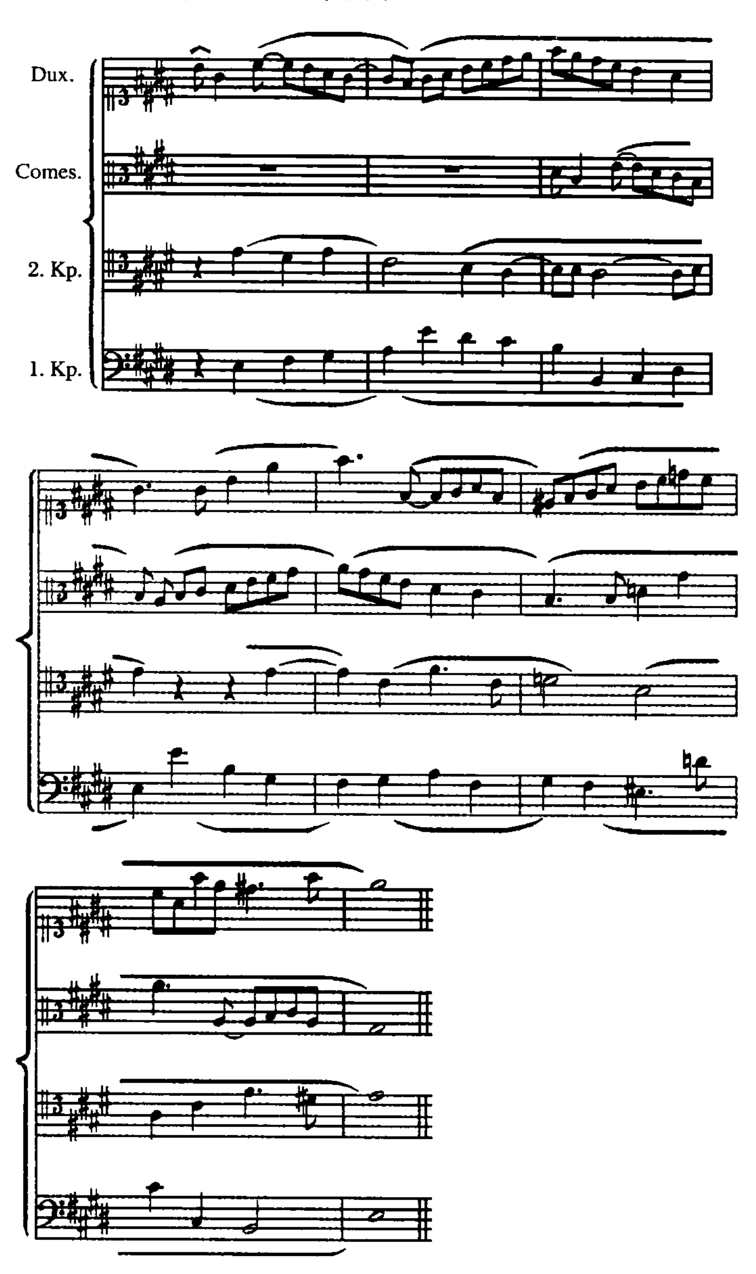


此外还有一种“慷洛”本系“两调谱”（即只有一个“根调”与一个“新调”），但再自由加上一个（或两个）调子（注意：此系完全自由配上，并不模仿）成为“三调谱”（或“四调谱”）。

（71）“两调谱”再自由配上一个调子：





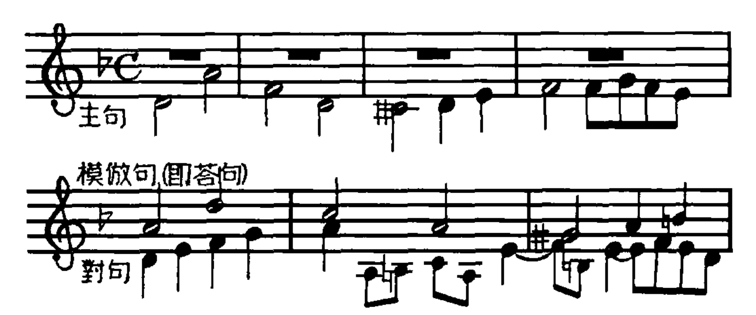
（72）“两调谱”再自由配上两个调子：



（二）复加

“复加”（Fuge）亦是一种“模仿对谱音乐”（Der imitierende Kontrapunkt），但其模仿规则，不若上述“慷洛”（Kanon）之严。譬如模仿之时对于原调音阶之大小，可以稍稍变更，不必严格模仿。除此之外，还有“对句”（Gegensatz）、“介句”（Zwischensatz）、“变句”（Durchführung）等等，皆系“自由对谱”，非若“慷洛”之通篇皆系“模仿对谱”也。
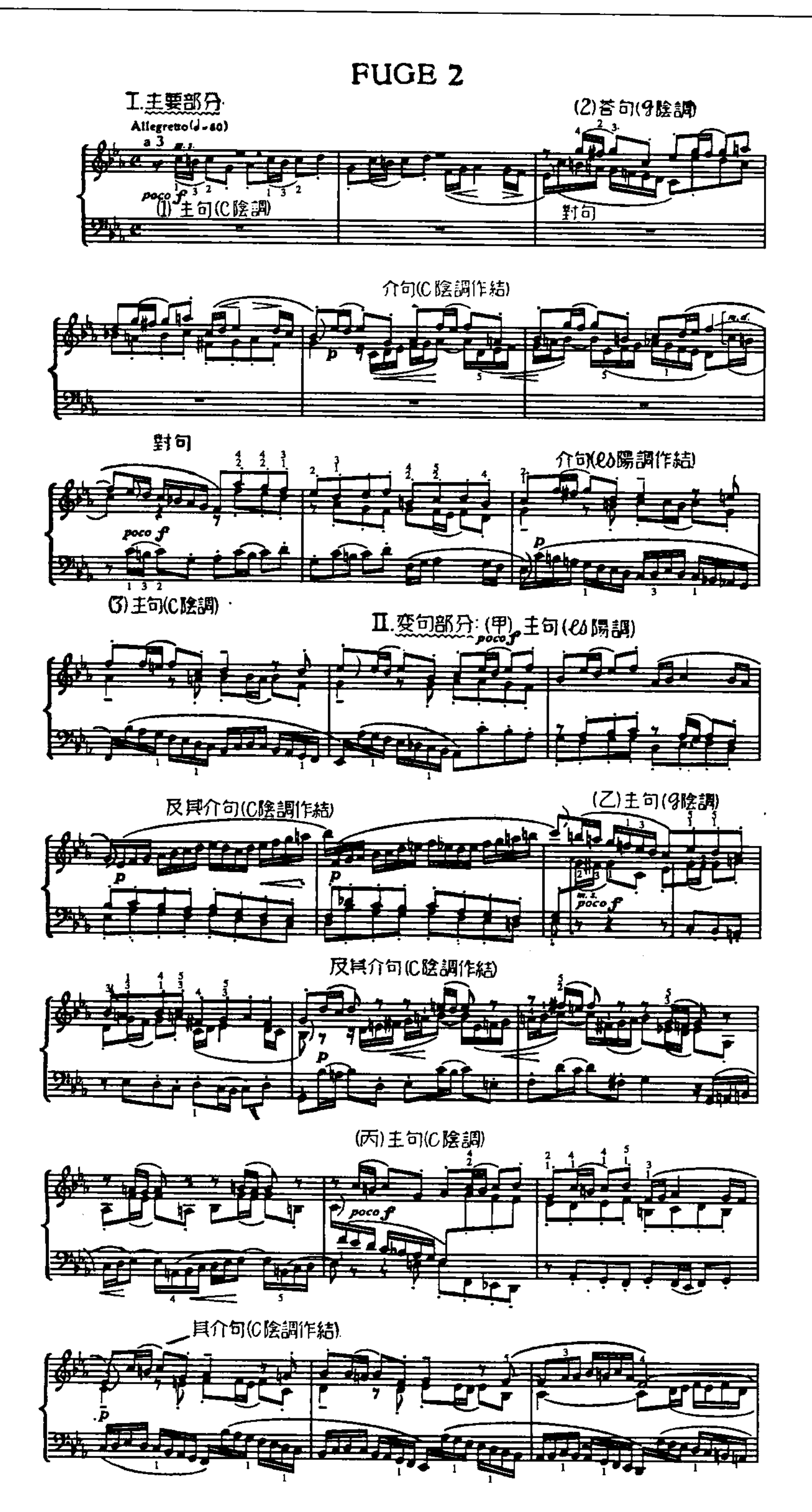
复加作法系先立一个“主句”（Thema，或名 Führez、Dux 等等），过了数拍之后，将这个“主句”模仿一次，但其音较之“原来主句”一律“高五阶”（Oberquinte，或“低四阶”Unterquarte、“高十二阶”Oberduodezime、“低十一阶”Unterundezime 亦可。）是为“答句”（Antwort，或名 Gefährte、Comes 等等）。在“主句”终了以后（其时“答句”尚未完结），复继续谱上数拍，与“答句”相对，是为“对句”（Gegensatz）。这个“对句”与“答句”之关系，乃是“自由对谱”，而非“模仿对谱”。其式如下（注意“答句”系转入“上五音乐调”〔Dominant Tonart〕）：



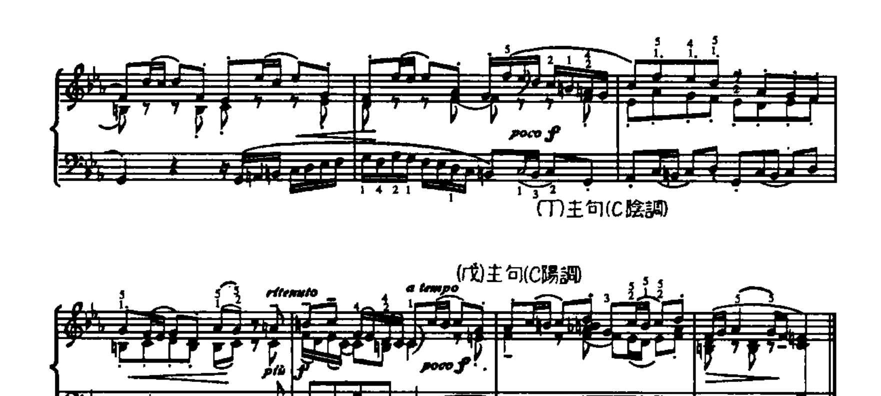
上面所举例子，其中只有一个“主句”与一个“答句”，通常称为“复加两调谱”（Zweistimmige Fuge）。（“对句”在谱中不占重要位置，所以不算。）此外还有“复加三调谱”（Dreistimmige Fuge）、“复加四调谱”（Vierstimmige Fuge）、“复加五调谱”（Fünfstimmige Fuge）等等，其法系将上述“主句”与“答句”再行重复一二次（音节全同，但“音级”Oktave 高低不同）。

除了“主句”“答句”及“对句”三种以外，并插入“介句”（Zwischensatz）以为联络各部分之具，又加上“变句”（Durchführung）等等（系取材于“主句”及“答句”而加以变化）以扩充乐谱篇幅。但其方法，皆系“自由对谱”，而非“模仿对谱”。兹举一例如下：

FUGE 2



I.主要部分
Allegretto
(1)主句(C陰調)
(2)答句(g陰調)
對句
介句(C陰調作結)
對句
介句(es陽調作結)
(3)主句(C陰調)
II.变句部分:(甲)主句(es陽調)
及其介句(C陰調作結)
(乙)主句(g陰調)
及其介句(C陰調作結)
(丙)主句(C陰調)
其介句(C陰調作結)



本篇乐谱系从巴赫（Bach）所著之 Das wohltemperierte Klavier[①] 中抄出，是即“复加三调谱”，主调系 c 阴调。兹请分析如下：

（Ⅰ）主要部分：

1. 开首一句为主句，系 c 阴调。

2. 其后将主句模仿一次（一律升高五阶），是为答句，系 g 阴调；与答句同时并行之调，是为对句；答句及对句终了之后，即继之以介句（系以 c 阴调作结）。

3. 介句终了之后，又再将主句模仿一次（一律降低八阶），仍系阴调；与该主句同时并行之调，是为对句；主句及对句终了之后，又继之以介句（系以 es 阳调作结）。

以上所述为全篇乐谱主脑。计其中“主句”曾先后发现三次（前后模仿两次，再加上原来主句一次，共系三次），所以叫做“复加三调谱”。

（Ⅱ）变句部分：（甲）将主句变化一次，系 es 阳调（按主句在最上一行）；与该主句同时并行之调，是为对句；其后为介句（系以 c 阴调作结）。

（乙）再将主句变化一次，系 g 阴调（按主句在中间一行）；与该主句同时并行之调，是为对句；其后为介句（系以 c 阴调作结）。

（丙）再将主句变化一次，系 c 阴调（按主句在最上一行）；与该主句同时并行之调，是为对句；其后为介句（系以 c 阴调作结）。

（丁）再将主句变化一次。系 c 阴调（按主句在最下一行）；与该主句同时并行之调，是为对句；其后为尾句（系以 c 阴调作结）。

---

① 《平均律钢琴曲集》。

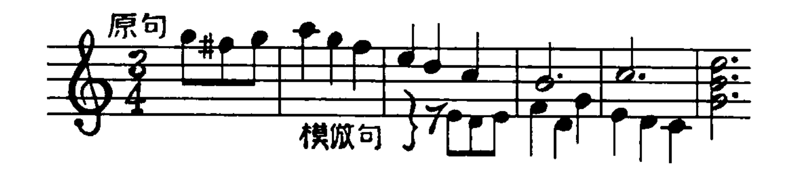
（戊）再将主句变化一次，系 c 阳调，同时即用以作结（按主句在最上一行）；与该主句同时并行之调，是为对句。

按巴赫时代常喜用阳调作总结尾，以其音节较之用阴调作总结尾者为圆满也。

以上所述之复加乐谱，系只有一个“主句”。此外还有一种叫做“双料复加”（Doppelfuge），篇中含有两个“主句”。其法系将第一个“主句”用上述方法办理，其后再将第二个“主句”亦如法泡制，最后两个“主句”相聚一处，是为“双料复加”。

（三）自由模仿

本篇第一节所述之“慷洛”（Kanon），系“通篇严格模仿”。第二节所述之“复加”（Fuge），虽非“通篇严格模仿”，但其模仿句（按即答句）之音，必须比较原来“主句”之音一律“高五阶”（Oberquinte），（按“低四阶”、“高十二阶”、“低十一阶”之音，事实上皆等于“高五阶”之音。譬如原来“主句”之音为 d，则其“答句”之音，必为 a 是也。但有时因谐和关系，亦略有变通，是为例外。）毕竟还有一层限制。至于本节所述之“自由模仿”（Freie Nachahmung），则既不须“通篇严格模仿”，亦不必限于“高五阶”之音。此外对于“音阶大小”“节奏组织”皆可以酌量变通，但求不失原句大意即可，是谓“自由模仿”。





西洋名曲解说①

目　次

① 《西洋名曲解说》于1936年2月由中华书局（上海）首版，本《文集》所用即为此版本。

四　**摩擦耳提**（Mozart **奥人**）

（1）生风里　（2）四人丝弦合奏曲　（3）五人丝弦合奏曲
（4）钢琴四人合奏曲　（5）钢琴五人合奏曲　（6）钢琴瑣那台
（7）提琴钢琴瑣那台　（8）钢琴空澈堤　（9）提琴空澈堤
（10）歌奏大乐

五　**白堤火粉**（Beethoven **德人**）

（1）生风里　（2）钢琴瑣那台　（3）提琴钢琴瑣那台
（4）四人丝弦合奏曲　（5）提琴空澈堤　（6）钢琴空澈堤　（7）弥撒

六　**许伯堤**（Schubert **奥人**）

（1）生风里　（2）诗乐　（3）四人丝弦合奏曲　（4）五人合奏曲
（5）钢琴三人合奏曲　（6）提琴钢琴小瑣那台

七　**伯尔柳迟**（Berlioz **法人**）

（1）生风里（诗）　（2）开场音乐　（3）挽歌　（4）乐队音乐

八　**门登思宋**（Mendelssohn **德人**）

（1）法曲　（2）开场音乐　（3）提琴空澈堤　（4）钢琴空澈堤
（5）无字之诗　（6）诗乐　（7）歌奏大乐　（8）生风里

九　**雪盆**（Chopin **波兰人**）

（1）钢琴独奏谱　（2）钢琴空澈堤　（3）诗乐

十　**薛满**（Schumann **德人**）

（1）钢琴独奏谱　（2）诗乐　（3）法曲　（4）生风里
（5）钢琴空澈堤　（6）四人丝弦合奏曲　（7）五人合奏曲

十一　**李斯志**（Liszt **匈牙利人**）

（1）生风里　（2）生风里诗　（3）钢琴空澈堤　（4）钢琴独奏谱
（5）诗乐　（6）法曲

十二　**法郎克**（Franck **比利时人**）

（1）法曲　（2）生风里　（3）房中乐

十三　**白鲁克兰**（Bruckner **奥人**）

（1）生风里　（2）歌奏大乐

十四　**史特老司**（J. Strauss **奥人**）

（1）瓦尔察舞乐

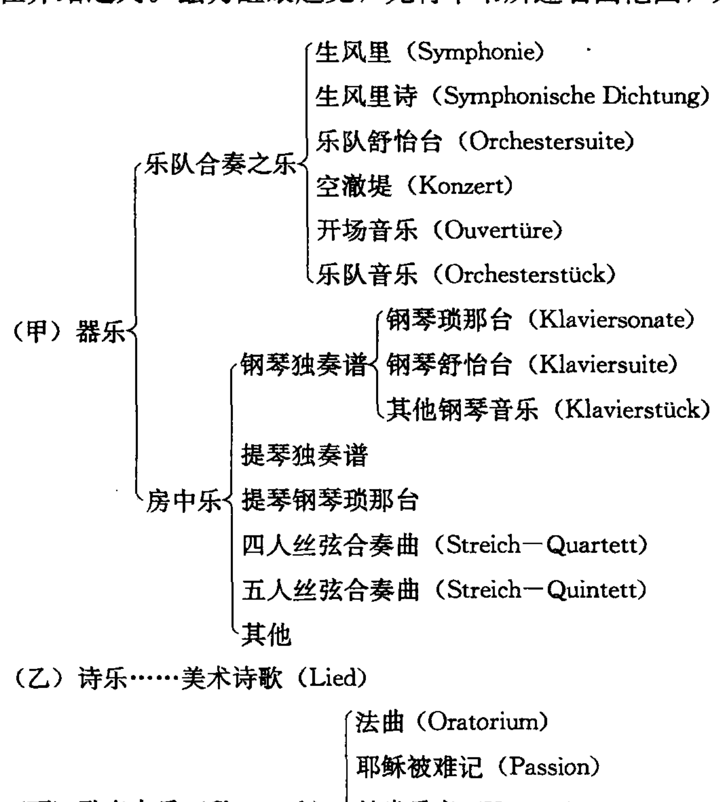
十五　**柏纳谟斯**（Brahms **德人**）

（1）生风里　（2）歌奏大乐　（3）开场音乐　（4）提琴空澈堤

本书所述名曲范围及其进化短史

1. 名曲之范围

本书所述作品，系以近代西洋音乐会中所奏者为限。换言之，即剧院及教堂所奏者，不包含在内是也。但有两个例外：（1）歌剧音乐，虽为剧院而作，惟音乐会中，亦尝择其名贵者，如“开场音乐”之类，而演奏之。至于本书之中，则对于此项剧院音乐作品，只介绍其一部分，即余前此所著《西洋歌剧讲话》中，未尝加以介绍者是也。其已在《西洋歌剧讲话》中介绍者，则虽为音乐会中所常奏，本书亦不再行介绍，以省篇幅。（2）教堂音乐作品，亦往往演奏于音乐会中，故本书之内，对于一部分教堂音乐作品，亦在介绍之列。兹为醒眼起见，先将本书所述名曲范围，列表如下：



上面所谓“器乐”，系纯用乐器演奏，不难歌唱。其偶然加入歌唱者，如白堤火粉之第九生风里，则为例外。

在“器乐”之中，复分为“乐队合奏之乐”及“房中乐”两种。前者奏者人数较多，在大音乐会中奏之。后者人数较少，原为房中演奏之用，故名“房中乐”；但在事实上，在大音乐会中，亦常奏之。

至于“乐队合奏之乐”内面，又分“生风里”、“生风里诗”、“乐队舒怡台”等等者，系以该项乐谱内容彼此结构相异之故。譬如“生风里”之篇幅，通常为“快板”、“慢板”等等四篇所组织而成，而“生风里诗”，则往往只有一篇，而且常以一种“诗料”为其基础（如描写某项故事之类）。又如“乐队舒怡台”，则系数篇“舞乐”所组成。“空澈堤”则系以一种乐器（如钢琴之类）为主要乐器，而用乐队伴之。“开场音乐”原系用于歌剧开幕之前演奏，但后来亦复独立自成一格，在音乐会中亦常奏之。“乐队音乐”则系一种篇幅较为简短，组织较为自由之乐谱。

其在“房中乐”方面，则“琐那台”一种，其篇幅组织与上述“生风里”全同。其相异者，只是“生风里”系用“乐队合奏”，而“琐那台”则只用一种乐器（如钢琴之类）或两种乐器（如提琴钢琴两种）演奏而已。“四人丝弦合奏曲”是由两个小提琴、一个中提琴、一个大提琴合奏。“五人丝弦合奏曲”是由两个小提琴、两个中提琴、一个大提琴合奏。“钢琴三人合奏曲”是由钢琴、小提琴、大提琴三种合奏。此外，尚有其他吹奏乐器（如箫笛之类）所组成之数人合奏曲，当于书中该项乐谱之下，随时特别注明。

“诗乐”系由一人歌唱，而用钢琴伴奏（间亦有用乐队伴奏者）。惟本篇所述者，是以“美术诗歌”（即根据大诗家之作品而谱者）为限。至于“民谣”（即民间流行者，“国歌”亦属于此）则不包括在内（读者如欲对于“民谣”加以研究，请参看拙著《德国国民学校与唱歌》及《各国国歌评述》两书，上海中华书局出版）。

“歌奏大乐”系指“歌队”及“乐队”合奏之乐。“法曲”是描演某种“宗教的”（或“非宗教的”）故事，其性质近于“歌剧”，所异者只是“法曲”仅仅唱奏而不登台扮演耳。“耶稣被难记”之性质，亦与“法曲”相同，惟其材料专以描演耶稣被难故事为限，且较“法曲”发达较早。故西洋音乐学者，特将其另立一类，以示区别。至于“教堂乐章”与“法曲”、“耶稣被难记”两种之分别，则在“教堂乐章”系一种“叙情体”（Lyrisch），而“法曲”、“耶稣被难记”两种则系“描演体”（Dramatisch），近于“歌剧”办法而已。“弥撒”系教堂中举行弥撒典礼之时所用。“挽歌”系教堂中挽祭死者之用，该歌首句，其拉丁文为 Requiem aeternam dona eis，换言之，即“赐彼永远安静”之意。因此该歌遂以 Requiem 一字为名（即“安静”之意）。

2. 进化之短史

西洋“器乐”之成立，虽远在西历纪元后第十六世纪意大利威尼斯乐派之时（请参看拙著《西洋音乐史纲要》），但其全盛时代，却在第十八世纪末叶“维也纳三杰”（奥人海登、奥人摩擦耳提、德人白堤火粉三氏，按白氏常居奥京故云）以后。在“维也纳三杰”以前，如德人巴赫、亨登两氏（均是第十八世纪上半期人物）之“舒怡台”、“空澈堤”、“琐那台”等等，虽亦有伟大之贡献，但“器乐”作风之完全成熟，却在“维也纳三杰”所作“生风里”、“空澈堤”、“琐那台”、“四人丝弦合奏曲”等等之后。在“三杰”之中，由海登创其绪（自然并非海登一人独创其绪，尚有许多无名英雄，共同努力），摩擦耳提促其成，白堤火粉竟其业。三杰皆属于“古典主义”，换言之，其作品在“形式”及“内容”两面，均极讲究，务使其平均发展，殆如吾国诗人之讲究格律然。

“器乐”到了“维也纳三杰”，既达登峰造极之境，于是“罗曼主义”一派，起而代之，另辟蹊径，以求发展。第一，从前“古典主义”系并重“形式”与“内容”，现在“罗曼主义”则专讲“内容”不问“形式”。第二，从前“古典主义”之作品，多系表示自己情感，并无一定“诗意”为其基础，故其篇名，亦只用某阳调或某阴调之类已足。现在“罗曼主义”之作品，则每篇之中，多含一定“诗意”，所谓“乐中有诗”是也。第三，“古典主义”之作风，庄严典雅，美而不佻，其材料多取之于古代希腊作品。反之，“罗曼主义”之作风，则缠绵悱恻，如醉如痴，其材料多取之于中古荒唐故事。在“罗曼主义”一派中，如奥人许伯提、德人门登思宋两氏，尚含几分古典罗曼过渡时代人物色彩。到了德人薛满之时，于是“罗曼主义”遂有如红日当空，笼照全部乐界。德国作家亦从此掌握世界牛耳。

是时法国方面，有伯尔柳迟其人者，更创为“诗料音乐”（Programmmusik）之说。换言之，每篇音乐之中，必有一定“本事”为其基础，加以描写，如吾国之“本事诗”然，以与从前古典主义派之“纯静音乐”（Absolute Musik，只表示自己情感，并无一定“诗意”或“诗料”在内）对立。较之罗曼主义派薛满辈的“诗意音乐”，只重诗情画意者，亦复更进一层。于是，西洋之音乐遂从此由“主观的感想”进而为“客观的描写”矣。伯氏此项“诗料音乐”，在德国方面，大得信徒，如瓦庚来（係歌剧作家，请参看拙著《西洋歌剧讲话》）、李斯志（李氏是匈牙利人，但常居德）、史特老司（德人，参看本书第二十一章）等等，其最著者也。李氏一部分作品，更直用“生风里诗”之名，以示该乐内容，是用“诗料”为其基础，使人望名知义。

在此“诗料音乐”狂潮之中，毫不受其动摇，犹循旧日“纯静音乐”途辙者，当推奥人白鲁克兰氏，殆有如灵光宝殿，巍然独立。但该氏用笔之法，却始终未能摆脱瓦庚来氏势力范围。其能脱离瓦氏势力，上人“维也纳三杰”堂奥者，则只有德人柏纳谟斯

一人。白鲁克兰是大风琴家，故其生风里之“音色”亦类于大风琴之“音色”，甚为混合融协。反之，柏纳谟斯所作生风里之“音色”则近于“房中乐”之“音色”，换言之，各音界限，异常明了。白柏两氏，在当时各树一帜，门下信徒，各拥一尊，互相攻击，在音乐史上，甚为有名。

其后法人德比舍，复将绘画中之“印象主义”应用于音乐之中。彼对于乐中之“主调”甚为轻视，正如印象派画家之轻视“线”然。反之，彼对于“谐和”则极注重，又如印象派画家之注重“色”然。换言之，彼欲用各种“谐和”将事物初到眼帘时之瞬刻印象，照实烘染而出。故其作品，有如雾中远望楼台，只是一种约略印象而已。

其与此种“印象主义”立于反对地位者，则有最近之“表现主义”（其代表作家，为奥人荀白格等等）。彼等作品之精神，在将自己个人主观思想，表现出来，不问客观事物真相如何。故其结果，正如表现派画家之作品，人不像人，鬼不像鬼。荀白格氏常有言曰：“吾谱音乐，系表现吾之感想，他人懂否，与我何干?”因此之故，从前古典主义之音乐，人人均能领略其美（按海登、摩擦耳提两氏所谱音乐，其听众范围，系以当时王公大人为其对象；白堤火粉则以一般群众为其对象）。而罗曼主义之音乐，则只有知其“诗意”或“诗料”所在者，始能领略其美。到了表现主义之音乐，则只有彼等门人曾受其耳提面命者，始能领略其美。

其在西洋“诗乐”方面，则以奥人许伯提氏为其开山祖师。许氏以前，西洋乐界谱制诗歌之举，虽亦不少，但能如许氏之克将诗中情景一一谱出，多而且美（共有六百篇左右），实无其人。其后继以德人薛满之诗乐三百篇，更将钢琴伴奏部分之位置，特别提高。但同时德人柏纳谟斯所作“诗乐”，却又与此相反。因柏氏作品，最为注重歌调，而所用钢琴伴奏，则特别俭约故也。未几，有奥人吴尔湖者出，其诗乐作风，又复为之一变，恰与柏氏作品，立于反对地位。盖吴尔湖之歌调，类于“诵读”（Deklamation），务与词句之自然音节相合。其描绘诗中情景之责任，则让诸钢琴演奏。而且钢琴之位置不是“伴奏”，换言之，不是歌调的附属品，乃是与歌调立于同等的地位。故吾人只能称之为“歌调与钢琴合奏”，不能称之为“歌调而用钢琴伴奏”。

现在吾人再为略谈西洋“歌奏大乐”之进化。此项作品，发源虽早（参看拙著《西洋音乐史纲要》），但其全盛时代，却在第十八世纪上半期。譬如德人巴赫之耶稣被难记、教堂乐章、弥撒等等作品，德人亨登之法曲等等作品，皆为千古不朽之作。巴赫、亨登之世，正值欧洲“巴鲁克式”（Barock）美术思潮盛行时代。“巴鲁克式”之特色，在富丽竞奇、飞扬不静。是以巴赫、亨登之音乐作品，亦带此种性质；尤以“复加”（Fuge）一类作品，最能表现此项思潮。直到第十八世纪下半期之时，“古典主义”勃兴，乃由富丽竞奇归于简朴、庄严，由飞扬不静归于温雅安闲。

"歌奏大乐"到了巴赫、亨登两氏，可谓登峰造极，后之作者，颇难为继。只有海登之法曲、摩擦耳提之挽歌、白堤火粉之弥撒，差可与之比肩。自此以后欧洲教堂音乐作品，完全陷于消沉状态。直到第二十世纪初叶，德人芮克尔各种教堂音乐作品发表，而巴赫遗业始有继承之人。

按本书所举二十六位作家之中，计有德人奥人十七位（按德奥是同种），法人三位，俄人二位，比利时人、匈牙利人、波兰人、那威人各一位，而无英、美两国，甚至于音乐先进国家如意大利者，亦复无之。读者或不无疑惑，兹请一为解释如下。

意大利国民之音乐兴趣，向来集中于"歌剧"，故对于"歌奏大乐"、"器乐"、"诗乐"各种，不免冷淡。因此，是项作品成绩，亦复大为减少。同样，法国音乐向来亦系专以"歌剧"为中心，但在第十九世纪初叶之时，伯尔柳迟、法郎克（按法氏常居巴黎）两位伟大作家先后出世，对于"器乐"及"歌奏大乐"两事，皆有重要贡献，并加以极力提倡，故法国作家，亦复闻风兴起，代有作者。至于英国方面，则自第十八世纪德人亨登渡英以后，从此英国乐界遂全为亨登势力所占有。在第十八世纪末叶之际，虽有奥人海登之渡英奏乐，但英人对其"亨登音乐上帝"之信仰，仍未丝毫动摇。直到第十九世纪德人门登思宋渡英，介绍欧洲大陆罗曼主义之音乐，英人观听，始稍稍为之转移，努力创作。但其作家魄力，足以左右一世，如本书所举者，却尚无其人。不过未有伟大作品系一事，音乐教育普遍又系一事。英人对于音乐兴趣，极为浓厚，尤其是"歌奏大乐"（当然是系受亨登影响），对于音乐历史之研究，亦复不遗余力。故吾人不能因为英国无伟大作家出世，遂讥之为"无乐之国"也（此项"无乐之国"的徽号，只有我们号称"礼乐之邦"的中国，始有资格承受）。美国系新造之邦，且正值黄金势力高于一切之际，当然一时尚不能产生何等伟大作家。在百族各国中，挽近最使人注意者，厥为俄国音乐势力。俄国本系后进之国，其音乐作风，最初完全模仿德国，但俄国作家却颇能运用斯拉夫民族音乐特色，另辟一种世界，近来且有影响欧洲乐界之势。本来德国音乐进化，现在已陷于停顿状态，得此外来势力之侵略，又不免稍呈活气。

本篇之末，余尚有一语声明者，即读者勿以为，德国音乐如此发达，乃是天所独佑，并非人力之功。须知德国乐界在第十八世纪巴赫、亨登之前，乃系荷兰、意大利音乐之殖民地，本国方面，并无左右一世之伟大作家出现。其后德国音乐文化所以忽呈突飞猛进之象者，实系"困学"与"天才"交相为用之结果。因此，吾国音乐文化，现在虽然落伍，若能急起直追，却亦未尝毫无希望。国内同志，幸勿自馁。

中华民国二十年七月二十一日，王光祈草于柏林国立图书馆中。

音乐常识

本书之作，系在介绍近代西洋音乐会中所奏作品，已如上述。但恐吾国一般读者，对于西洋音乐作品之内容组织，容或未能备知，因作“音乐常识”一篇以说明之。其次序为：1. 声音类别，2. 音乐原素，3. 章法结构，4. 作品种类，5. 乐队组织，6. 乐队指挥。

1. 声音类别

凡乐之成，由于声音；音之类别，计有四端。

（1）音之高度　在物理学上，声音之成，系由于物质颤动。每秒钟内，颤动次数愈多者，则其音愈高；愈少者，则其音愈低。（请参看拙作《音学》一书，上海启智书局出版）。若将高低不同之音，先后继续发出，以表示吾人情感，是即通常所谓“调子”。在本书之内，则一律称为“主调”（Melodie）。

（2）音之强度　发音之时，用力愈大，则“颤动面积”愈大（物理学上称为“动程”），因而所发之音亦愈强。反之，用力愈小者，则其音亦愈弱。音乐之所以能动人，实与“强弱之法”（Dynamik）具有重大关系。在音乐术语上称“最弱”为 pianissim，“次弱”为 piano，“稍强”为 mezzo forte，“甚强”为 forte，“最强”为 fortissimo，“由弱渐强”为 crescendo，“由强渐弱”为 decrescendo 或 diminuendo，其音“慢慢消灭”为 morendo。

“强”音能使吾人发生庄严、伟大之感。“弱”音则使吾人发生梦影微茫之思。“由弱渐强”则有如一轮红日东升，或大祸顷刻临头。反之，“由强渐弱”则有如白日依山而尽，或孤身遁入遐荒。

（3）音色　低音之色，近于昏暗，有如柩车前行，亲朋掩泪。反之，高音之色，则近于明媚，又有如小鸟枝头，撩人春思。用哭声以歌者，每令闻者心怀为之悲戚。反之，用欢音以歌者，则又令闻者精神为之焕发。

此外，每种乐器，各自有其“音色”。闻喇叭之声，则令人忽思疆场壮士。听长笛之音，则又令人忽怀江山风景。各种乐器同时而奏，又能造出一种“共同音色”，以描写某种特殊情景。近代西洋罗曼主义音乐家，即以善于利用“音色”著名。

（4）连与断　各音先后发出，连续不断，称为“连贯音”（Legato），有如逝水向东流，绵延不断。反之，各音先后发出，但彼此之间，略有顿断，是为“断续音”（Staccato），有如小鸟啄木之音，断续而至。通常“连贯音”多表示一往情深，“断续音”则描写精干明决。

2. **音乐原素**

音乐原素有四：（1）节奏，（2）主调，（3）谐和，（4）强弱之法。除其中强弱之法，已于上文“音之强度”段内附述外，兹再将节奏、主调、谐和三者，分述如下：

（1）节奏　“节奏”不但为自然界之重要现象（如白日黑夜之循序变迁，或人身血脉之依时流转之类），而且为音乐中之重要原素。乐中“节奏”共分三类：

一曰“音符”与“拍子”。“音符”之形状，所以代表音节之长短（譬如“四分音符”，长于“八分音符”）。“拍子”之职责，则在将此类“音符”划为若干段落，每个段落所需之演奏时间，彼此必须相等（譬如每个段落——通常称为“拍子”，各需时二秒钟之类）。吾国所谓“一板三眼”等等，即属于此。若歌者唱时不合板眼，通常称为“走板”，将受台下吆喝。其在西洋方面，因为乐队人数既多，而且各种乐器所奏音节，又复彼此不尽相同之故，若是一旦一人出板，则全体一百余人，皆将共受其累，弄得一塌糊涂。因此，乐队指挥者之第一责任，即在防止“走板”之弊，拿着小鞭指挥；若遇某人偶然“走板”之时，则双眉倒竖，睁目而视，如不立即改正，则全体队员必须因此从头再奏，颇使那位走板先生难乎为情。

二曰“快板”与“慢板”（Tempo）。只有“音符”而不冠以“快板”或“慢板”符号，则仍不能确定演奏时间之长短。譬如“四分音符”固然可以用半秒钟时间去奏，但“八分音符”又何尝不可用半秒钟时间去奏。倘若加上“慢板”字样，则“八分音符”必须用半秒钟时间去奏，“四分音符”必须用一秒钟时间去奏，不得擅行更改矣。

吾人日常对于快慢之观念，每以人身腕上，脉跳次数为标准。大约无病之人，每分钟之内，共跳八十次左右（男为七十五次，女为八十次，初生之孩为一百三十次）。因此，大凡物动之速度，每分钟超过此数者，则吾人称之为“快”；不及此数者，则吾人称之为“慢”。其在音乐之中亦然。不快不慢之板，称为“正板”（Andante，大约每分钟内拍八十次左右）。快于“正板”者称为“快板”（Allegro）或“最快板”（Presto）。慢于“正板”者，称为“慢板”（Adagio）或“最慢板”（Largo）。此外“由快渐渐慢去”则称为Ritardando，“由慢渐渐快去”则称为Accelerando。

“快板”之性质，近于活泼，令人如乘骏马，一日千里，精神为之紧张。“慢板”之特色，则在于安闲，令人如对佳宾，细谈心曲。“由慢渐快”则有如军书迭至，烽火频起，愈来愈急。“由快渐慢”则有如热烈之后，继以冷静，愈来愈缓。

三曰“句读”（Phrase）。乐中之有“句读”，亦正如文中之有“句读”或诗中之有“韵脚”。或为“长短句体裁”，或为“对偶句体裁”，要以能适合“节奏”为善。

（2）主调　各音先后发出，形成一种“调子”，能将作者之意达出，是为“主调”（Melodie）。

（3）谐和　各音同时发出，对于“主调”之音，加以一种渲染，令其格外有声有色，加重表情能力，是为“谐和”（Harmonie）。在西洋音乐中，甚占重要位置。至于

吾国旧乐，则始终尚在“单音音乐”时代，未足语此。譬之绘画，则“主调”有如用笔先行勾出山形人影，为图中主要成分。反之，“谐和”则有如勾出山形人影之后，复配以颜色光线，更使此幅画图，格外惹人注目。

3. **章法结构**
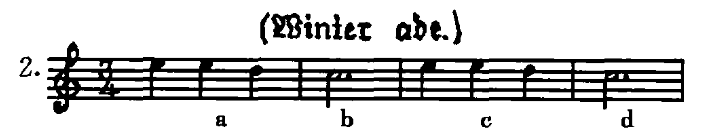
一篇乐谱，系由若干“拍子”所组成，而且各拍之间，其“节奏”形式往往具有一定关系。兹举数例如下：

（甲）“严格模仿”（Strenge Sequenz）。譬如作者已将第一拍制出，然后再将第一拍严格模仿一次（节奏长短与声音高低皆严格模仿），便成为第二拍。可谓简便异常，毫不费事。

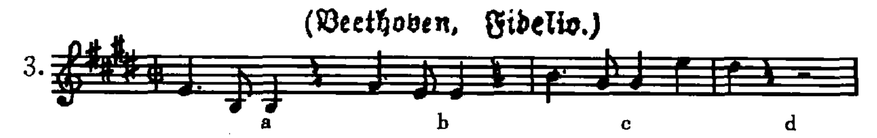
（乙）“自由模仿”（Freie Sequenz）。譬如作者已将第一拍制出，现在只模仿第一拍之节奏长短，而不模仿其声音高低，以造成第二拍，是为“自由模仿”。如下列第 1 例是也。a 为第一拍，b 为第二拍。



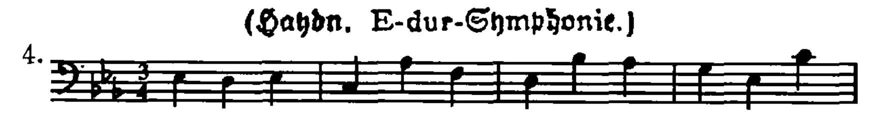
（丙）第二拍并非模仿第一拍而来，乃系另起炉灶而成者。如下列第 2 例中，b 拍之于 a 拍是也。但该例之中 c（第三拍）、d（第四拍）两拍，却是严格模仿 a、b 二拍而成，由此构成四拍音乐，通常称为一“句”（Satz）。



（丁）下列第 3 例，b、c 二拍系自由模仿 a 拍，到了 d 拍之时，始另创新式。



（戊）下列第 4 例，所有四拍之节奏，彼此完全一样。其不同者，只声音高低一事而已。



（己）下列第 5 例，各拍之间，无论节奏长短方面，或声音高低方面，彼此皆无相同之处。



（庚）下列第 6 例之中，共有八拍。E、f、g、h 四拍，系严格模仿 a、b、c、d 四拍（惟 g、h 两拍不尽严格）。其在 a、b、c、d 四拍之中，b 系自由模仿 a；而 c、d 两拍，则系另自创制者。此种八拍之乐，通常称为一“段”（Periode）其结构种类之多，不可胜数。“段”既组成，然后再行积“段”为“篇”（关于“篇”法请看第 4 章）。

(Mozart, A-dur-Sonate.)

6.

a b c d

e f g h

4. 作品种类

（1）基础式　为西洋乐谱中应用最广之基础形式。其中计分三种：

（甲）“一段谱”（Einteilige Liedform）。其中只有一“段”（参看第 3 章庚项）。通常歌谣乐谱，大率喜用此式。兹举一例如下：

7.



Du lieb-li-cher Stern, du leuch-test so
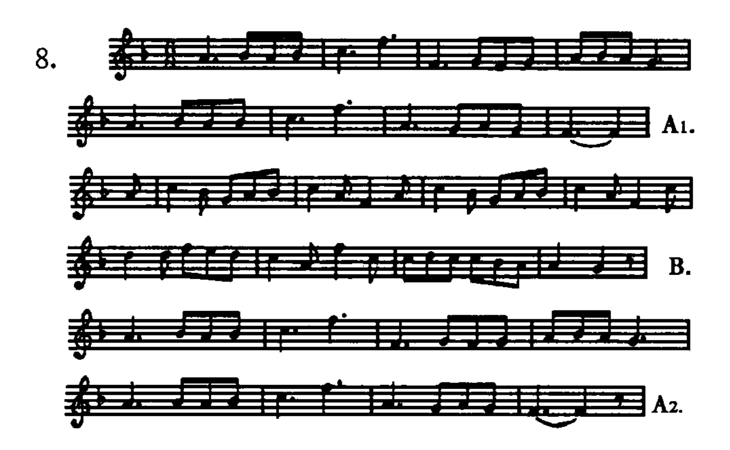


fern, doch hab ich dich den-noch von Her-zen so gern

上列第 7 例，系取自德国音乐家薛满（Schumann）所作童谣（Op. 79）。该调系分两“句”，上句结尾一字为 fern，下句结尾一字为 gern。起调之时为 A 阳调，其后转入♯C 阳调，以接上句之尾；最后复回到 A 阳调，以接下句之尾。换言之，该调系 A 阳调 —— ♯C 阳调 —— A 阳调三种所组成。吾国作文亦常有“起、承、转、合”之说。至于上列一调，则可以称之为“起、转、合”。此外，该调之中，只有两拍调子系新创者，其余各拍，皆系自由模仿该两拍而成者。

（乙）“二段谱”（Zweiteilige Liedform）。系两“段”所组成者。吾国“词”中不少其例，譬如《鹧鸪天》一词，即系两“段”所合成。其在西洋音乐中，“二段谱”极少应用。如必欲举例，则请参看德国歌谣《上帝福吾君》（Den König segne Gott）一篇可也。大约“二段谱”中之第二“段”所用材料，多系取自第一“段”。在事实上，只将第一“段”未尽之意，略加补充而已。

（丙）“三段谱”（Dreiteilige Liedform）。系三“段”所组成，为西洋乐谱中应用最广者。其组织系“首”、“尾”两段彼此相同，惟“中”段性质独异，介于“首”、“尾”

两段之间，作一“转势”，或作一“反笔”。换言之，亦系一种“起、转、合”之作用而已。若以字母喻之，则其组织形式为：A——B——A。兹举德国诗歌《请君乐其生》(Freut Euch des Lebens) 一篇为例，如下：



上列第8例之中，A_1（即首段）与 A_2（即尾段）两段完全相同。至于B段（即中段）则系另自新创者，其性质远较首尾两段为活泼。

“三段谱”用途极广，无论“歌乐”及“器乐”中，皆喜用之。不过其中变化甚多，非若第8例那样简单，那样谨严而已。

(2)“琐那台”(Sonate) 与“生风里”(Symphonie) 为西洋器乐中最关重要之宏篇巨制。“琐那台”与“生风里”之内容结构，彼此全同。所不同者，“琐那台”系一种乐器或两种乐器所演奏（如提琴、钢琴之类），而“生风里”则系乐队合奏，规模宏大；“琐那台”系“房中乐”性质，“生风里”则系“大音乐会”性质而已。

此项乐谱内容结构，通常共有四篇。第一篇与第四篇多系“快板”，第二篇则系“慢板”，第三篇则系含有跳舞性质之“梅落哀”(Menuett) 或戏谑性质之“诙谐”(Scherzo)。其中最关重要，最足以代表此项作品特色者，实为第一篇。兹将四篇内容结构，略为解述如下：

第一篇，係（甲）、（乙）、（丙）三部分所组成。

（甲）其中有两个“主句”（每个“主句”所占地位，约等于前文所述一“段”)，彼此性质完全相反，如两峰对立，各争雄长。

（乙）将（甲）部两个“主句”加以种种变化。

（丙）将（甲）部两个“主句”重奏一遍（但稍有变更）。

换言之，仍是一种“起、承、合”或“起、转、合”的形式。

第二篇及第三篇，多用“三段谱”或“变化谱”(Variationenform) 形式。

第四篇，则喜用“循环谱”(Rondoform) 形式，其特色在使一个“主句”屡次出现。

此外乐谱，如“空澈堤”、“四人丝弦合奏曲”之类，其篇幅组织皆与“琐那台”及

“生风里”相同。读者如欲详知各种作品结构形式，请参看拙作《西洋制谱学提要》一书，中华书局出版。

（3）诗乐（Kunstlied）　一人歌唱词句，是为“主调”，同时并用钢琴伴奏。其篇章句读组织，一以该诗词句为依归。此种“诗乐”之产生，约在西洋文艺复兴时代；而在音乐作品中获得重要位置，则自奥国音乐家许伯堤（Schubert，生于一七九七年，死于一八二八年）为始。

（4）其他作品　其内容组织，无一定形式。每将“独唱”、“对唱”、“歌队合唱”、“乐队合奏”等等镕于一炉。如“法曲”、“耶稣被难记”之类，则偏于“描演”，略带戏剧性质；反之，如“教堂乐章”之类，则又近于“叙情”，表示个人感想。

5. 乐队组织

西洋乐队人数通常约有五六十人左右（歌剧院乐队约有百人左右）。其中乐器可分五类：

（甲）拉的丝弦乐器：

小提琴（Violine）、中提琴（Viola）、大提琴（Violoncello）、低音提琴（Kontrabass）。

（乙）弹的丝弦乐器：

竖琴（Harfe）。

（丙）木质吹奏乐器：

洋笛（Flöte）、洋唢喇（Oboe）、洋箫（Klarinette）、低音大笛（Fagott）。

（丁）铜质吹奏乐器：

洋喇叭（Trompete）、洋号角（Horn）、伸缩喇叭（Posaune）、低音喇叭（Tuba）。

（戊）敲击乐器：

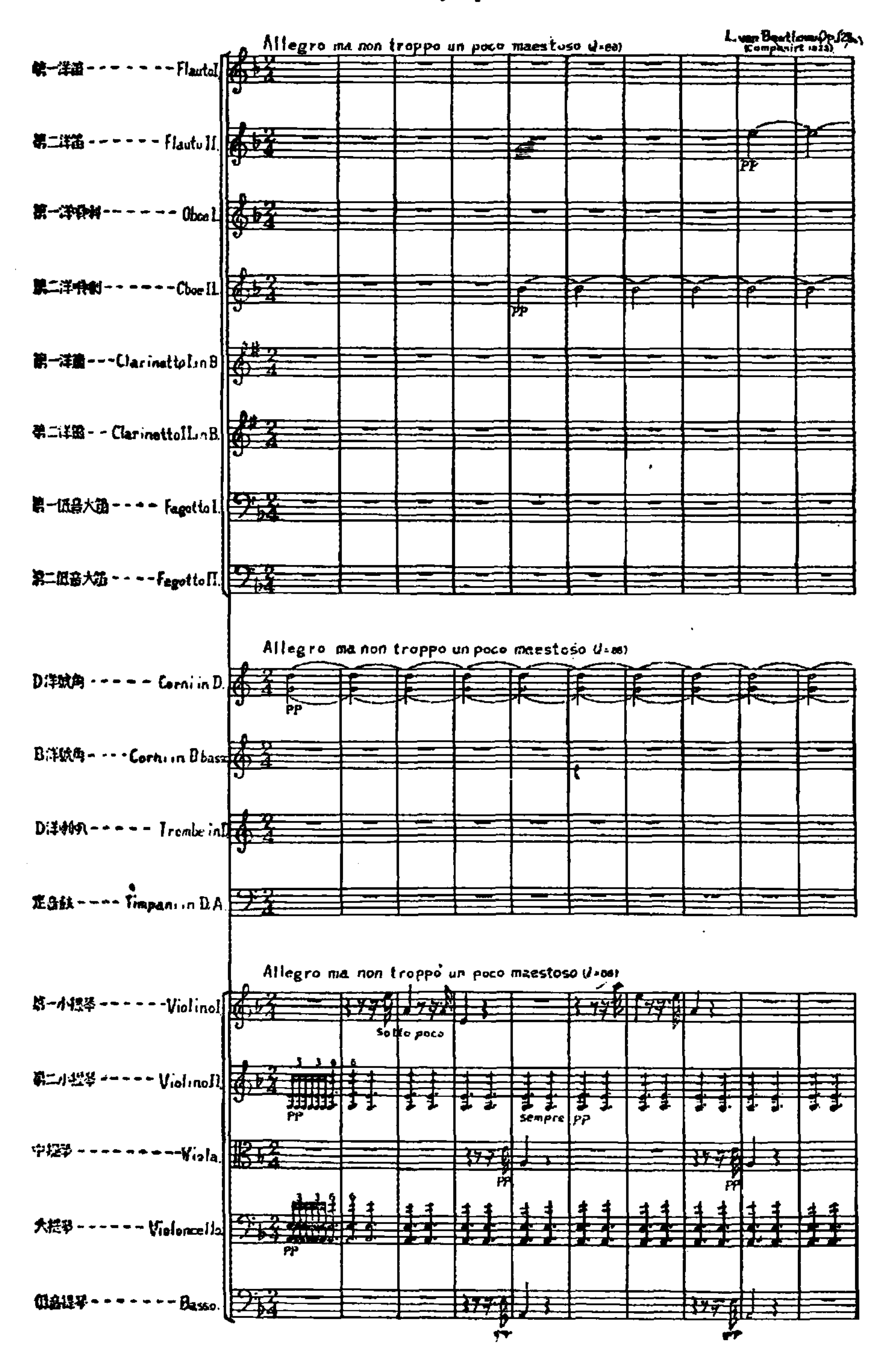
定音鼓（Pauke）、钵（Becken）。

各种乐器之中，以奏“小提琴”者为最多，譬如乐队共有六十人，则“小提琴”者，便有三四十人。

各种乐器之音，皆由作者详细录在“总谱”（Partitur）之上。故乐队指挥者一看“总谱”，立知各器所奏之音为何音。其排列次序：最上层为木质吹奏乐器，其下继以铜质吹奏乐器，再其下继以敲击乐器或竖琴，最下层为拉的丝弦乐器。其在歌剧之中，则歌唱之音系在拉的丝弦乐器之上一层。至于乐队中之各位奏者，则每人只有“分谱”一张，详载彼所应奏之音。惟乐队指挥者始用“总谱”，以便综览各音。下列一例，系取自德国大音乐家白堤火粉（Beethoven，生于一七七〇年，死于一八二七年）所作第九“生风里”总谱中之一段。

第九生风里

Neunte Symphonie



6. **乐队指挥**

西洋乐队人数，通常既有五六十人之多，若无一人指挥其间，则势将散漫凌乱，不可思议。故乐队指挥者之第一责任，即在指挥全队，一致动作，孰先孰后，皆有其序。因此该指挥者必先将“总谱”细细研究，何时甲种乐器应奏某音，何时乙种乐器又奏某音，皆须烂熟于胸。但此犹其小焉者，其最大责任，却在能将该项作品精神完全奏出。诚然，近代西洋音乐作品关于音节之轻重缓慢各事，已早由作家规定，奏者不得多所更改。但奏者对于一种作品之心得，往往各人不同，因此常于作家规定范围之中，有所轻重于其间。其结果，西洋音乐会演奏之佳否，全以乐队指挥者一人为转移。正如一部古人诗集，若经名手评注之后，其风味特别为之增加。

西洋乐队人员，类皆各有数十年之学力与经验，但每遇一位著名乐队指挥者前来指挥之时，在未公开演奏以前，必须预演多次，几乎每一拍子皆有一种特别解析。所有队员自己之“个性”必须完全取消，只让指挥者一人之“个性”充分表现。队员之义务只在：指挥者要你怎样奏，你便“能够”怎样奏而已。正如行军一事，兵士之“个性”必须完全取消，只让大元帅一人之“个性”充分表现。而兵士之义务只在：大元帅要你怎样打，你便“能够”怎样打而已。但此“能够”二字，殊非易易，非有长期之学力与经验不可。

在西洋著名乐队指挥者之下，所演奏之音乐，各有其特色。吾人初不必亲临场中，只从留音片子之上，已可听出何曲为何人所指挥。犹忆数年前，在柏林大学讲堂中，大学教授仙灵（Schering）氏，曾带来留音片子三张，皆系德国音乐家白堤火粉所作第五生风里之一段，彼此音节全同，但系三人指挥，一张系德国现代歌剧大家史特老司（R. Strauss）所指挥，一张系德国现在著名乐队指挥者胡尔堤文格来（Furtwängler）所指挥，一张系伦敦大乐队英人某某所指挥。该教授上堂之后，乃将三片陆续演奏。但言此三片係史特老司等等三人所指挥，却不分别指出何片为何人所指挥，而令全堂学生去猜。结果，全堂学生同声指出某片为某人所指挥，丝毫不错。盖史特老司，系歌剧作者，故其演奏之时，亦含一种“戏剧描演”（Dramatisch）之风味，有如英雄出场，其所用之“板”（Tempo），亦较他人为快。反之，胡尔堤文格来则系罗曼主义者，故其演奏之时，亦带一种“梦人非非”之遐想，有如诗人望月，其所用之“板”，亦较他人为慢。至于伦敦大乐队某某所指挥则几乎成为一篇“军乐”，味同嚼蜡矣！

例 言

（1）西洋音乐文献异常浩繁，作家之多，作品之富（一人作品之数，往往盈千累百），均非吾东方人士所能想象。本书所述，只限于最近两百年中之最大作家二十六人。其编列次序，係以生年生月先后为准。在此二十六家之中，对于每人作品，亦只能选其最重要者略加说明，不能对于各家全部著作一一加以详解。因此之故，西洋作家中，如Raff所作之Kavatine，或Clementi所作之"小琐那台"，虽为演奏提琴或钢琴者所熟知之名曲，而本书亦未加以收入者。盖如此一来，则类似Raff、Clementi辈盈千累百之作家，亦当然应在收入之列，殊非本书篇幅范围所能允许者也。此外，本书对于各种重要作品，亦只能略加说明。其次要者则但举其名，不加解说。读者如欲精深研究，则请参看下列（2）项所举各书可也。要之，本书目的系在使读者明了西洋音乐最大作家共有若干人（歌剧作家及一部分教堂音乐作家除外），每人之最要作品计有那几种，以及该项作品大概内容如何而已。一俟将来国内读者对于西洋音乐之了解已至相当程度之际，著者当再著专书详细介绍每位作家生平及其各种著作成立时代之背景，与夫作品详细内容。此时则未遑语此也。

（2）本书所印乐谱之例，皆系采自德人薄耳喀提（Burkardt）所作之《音乐会作品指南》（Führer durch die Konzert Musik）一书。该书本系通俗性质，与本书宗旨相同，故采用之。至于德人所著此类书籍，较为精深者，则有已故柏林大学教授克乃慈邪马儿（Kretzschmar）所著《音乐会指南》一书（Führer durch den Konzertsaal），可以取来参考。其内容如下：

（甲）乐队合奏之乐：

第一册及第二册：生风里及舒怡台（系Kretzschmar自著，一九二一年出版，价二十二马克）。

第三册：空澈堤（系Engel补著，在印刷中）。

（乙）歌唱之乐：

第一册：教堂音乐作品（系Kretzschmar自著，一九二一年出版，价二十马克）。

第二册：法曲及其他歌奏大乐（系 Kretzschmar 自著，一九二〇年出版，价二十马克）。

（丙）房中乐：

第一册：第十七、第十八两世纪之房中乐，至海登及摩擦耳提为止（系 Mersmann 补著，在印刷中）。

第二册：白堤火粉作品（系 Mersmann 补著，一九三〇年出版，价五马克）。

第三册：德国罗曼主义派作品（系 Mersmann 补著，一九三〇年出版，价五马克）。

第四册：欧洲各国第十九、第二十世纪房中乐作品（系 Mersmann 补著，一九三〇年出版，价五马克）。

以上各书皆系德国 Leipzig 地方 Breitkopf & Härtel 书局出版，其价约值华币百元左右（以现在汇价论）。

此外，英国牛津大学出版之《房中乐检查辞典》（Cobbettk's Cyclopedic Survey of Chamber Music）两巨册，系一九二九年印刷，其价当在三四英镑左右，亦可以取来参考。

一、亨登（Händel）
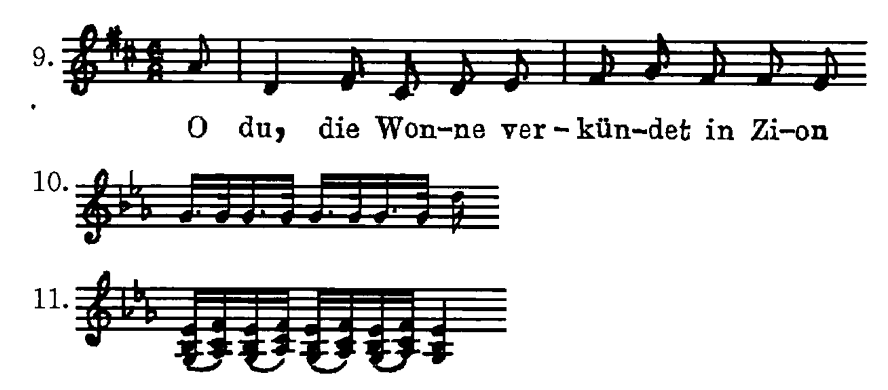
德人，生于一六八五年二月，死于一七五九年。与德国大音乐家巴赫（Bach）齐名且同年（只较巴氏年长一月）。其不同者，巴氏生平拘处庐里，从事教堂音乐作品，故其意态闲静严肃。反之，亨登则名震全欧，从事歌剧著述，故其用笔飞扬畅达。不过亨登生平用武之地不在其祖国，而在英伦。其重要作品不在其歌剧，而在其“法曲”（Oratorium）。“法曲”者，其内容近于歌剧（且多为宗教的），但不登台表演，自歌自奏而已。亨登死后，英人以国葬大礼葬之。直至今日，英国乐界犹处于彼之势力之下。

1. **法曲**（Oratorium）
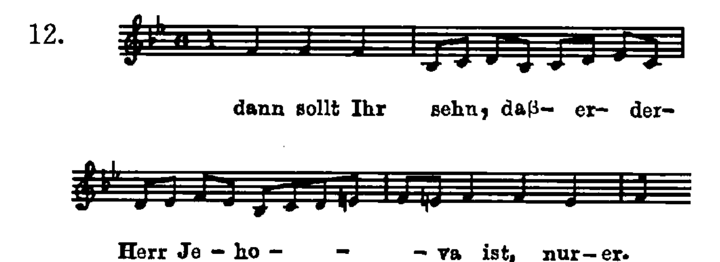
亨登所作“法曲”甚多，其最著名者，有下列两种：

(1)《天使》(Der Messias)。共分三篇，系描写耶稣生平故事。第一篇叙述耶稣降生时之情形（下列 9 例，系表示一般人类之热望天使下降）；第二篇叙述耶稣被难之故

事（下列 10 例，系描写耶稣“以背承鞭”，11 例系描写当日众人“摇头”讥讽耶稣之情状）；第三篇叙述耶稣复生之情形。



（2）《沙模松》（Samson）。系叙述古代犹太英雄沙模松死事情形。沙氏对于菲里斯特（Philister）民族尝加以种种压迫与虐待，但自己却与该族一位女子，名叫打里那（Dalila）者发生恋爱。该女因爱本族之故，竟使人将沙氏之长发盗去，其结果沙氏腕力因而丧失，被人擒捕，两眼亦为人刺瞎。迨其后沙氏头发复生，魔力还原。遂将菲里斯特之宫殿全部打毁，而自己却亦葬身于其中。此乐共分三篇：第一篇系叙述沙氏腕力丧去、两眼失明之后，其友米叙（Micha）、其父茫洛阿（Manoah）以及沙氏本人之悲楚情形。但当时犹太人民却相信犹太上帝（Jehova）能使沙氏健康还元（参看下列 12 例，是由歌队合唱表示犹太人民相信上帝神力之情）；第二篇系沙氏与其爱人打氏对唱；第三篇系描写沙氏死事情形。



2. **大空澈堤**（Concerto grosso）

此类作品组织，系将乐队分为两组，一小一大。“小组”（Concertino）系代表篇中“主要成分”（Solistisch），“大组”（Concerto grosso）则时时起而与之相抗（Tutti）。其与现在通行的“独奏空澈堤”（Solokonzert，如提琴空澈堤之类）。不同之处即在“大空澈堤”系以“小组”乐器代表篇中“主要部分”，而“独奏空澈堤”（当然亦系乐队音乐）则系以“一种”乐器代表篇中“主要部分”故也。

亨氏此项“大空澈堤”作品共有十二种（①G 阳调、②下阳调、③E 阴调、④A 阴调、⑤D 阳调、⑥G 阴调、⑦B 阳调、⑧C 阴调、⑨下阳调、⑩D 阴调、⑪A 阳调、⑫

H 阴调）。其中以第⑥种最为著名。

3. **提琴、钢琴琐那台**（Sonate）

由提琴、钢琴两项乐器合奏。共有六种，亦甚著名。

二、巴赫（J. S. Bach）

德人，生于一六八五年三月，死于一七五〇年。为西洋近代音乐之开山祖师，与亨登齐名。其作品大半为教堂音乐，但在音乐会中亦尝演奏。生平著作极多，兹仅举其最著名者若干如下：

1. **耶稣被难记**（Passion）

巴赫所作此项作品计有五种。现尚保存者只有《约翰所述之被难记》（Johannes Passion）及《马太约斯所述之被难记》（Matthäus Passion）两种。其中以《马太约斯》一种为最著名。该乐共分两篇，第一篇叙述耶稣被逮前之情形，如预知大祸将临，举行师弟会餐，以及被人擒捕而去，弟子各自分逃等事；第二篇系叙述耶稣受审，被处死刑，以及其后从十字架取下将其掩埋之情形。其中组织有“歌唱”（Ari）、“吟诵”（Recitativ）、“歌队合唱”（Chor）、“乐队合奏”（Orchester）等等。其结构大抵先由马太约斯用“吟诵”之法报告一段，随即继之以耶稣及其弟子或犹太人等等唱演当时各情（只是唱奏并不扮演，故一位歌者可以兼唱各角。因此登场人物虽多，只须数位歌者，便可代表。至于“歌队合唱”，则系代表当时群众）。
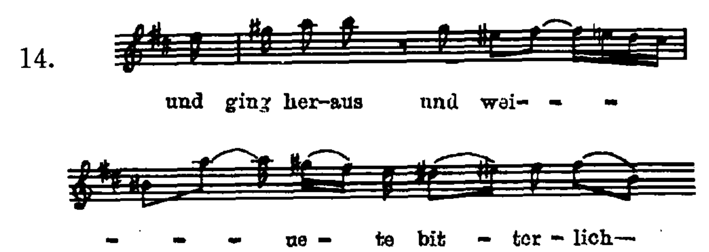
该谱之中佳调甚多，美不胜收。其中最为动人者，如耶稣被捕之前，曾嘱其门人在园中相守，并谓：今日彼之精神，甚为懊丧（Meine Seeleist betrübt）云云，例（13）。迨耶稣独去祈祷之后，而诸弟子竟自毫不关心的睡去，而耶稣亦因之被捕。

13.

mei-ne See-le ist be-trübt— bis in den Tod

迨耶稣被捕之后，弟子派托斯（Petrus）亦被法吏追问：“彼是否为耶稣弟子?”而派氏却极力否认者三次。未几，鸡声忽鸣，派氏乃忆及前此会餐之时，耶稣曾谓派氏曰，“在鸡鸣之前，汝将极力否认为吾弟子者三次”云云。现在其言果，于是派氏大哭而出。下面一例（14），即是马太约斯报告派氏当时情形之言：“既出之后，于是痛哭。”

(und ging heraus，und weinete bitterlich.)



2. **弥撒**（Messe）

巴氏所作弥撒（为教会举行弥撒典礼之时而用），现在尚存者，计有五种。其中以H阴调一种最为著名。该乐系为天主教会而作（巴氏本人则系新教徒）。共分五篇，计二十四段：

第一篇，怜佑（Kyrie）。包含三段，其中佳调如（15、16）。

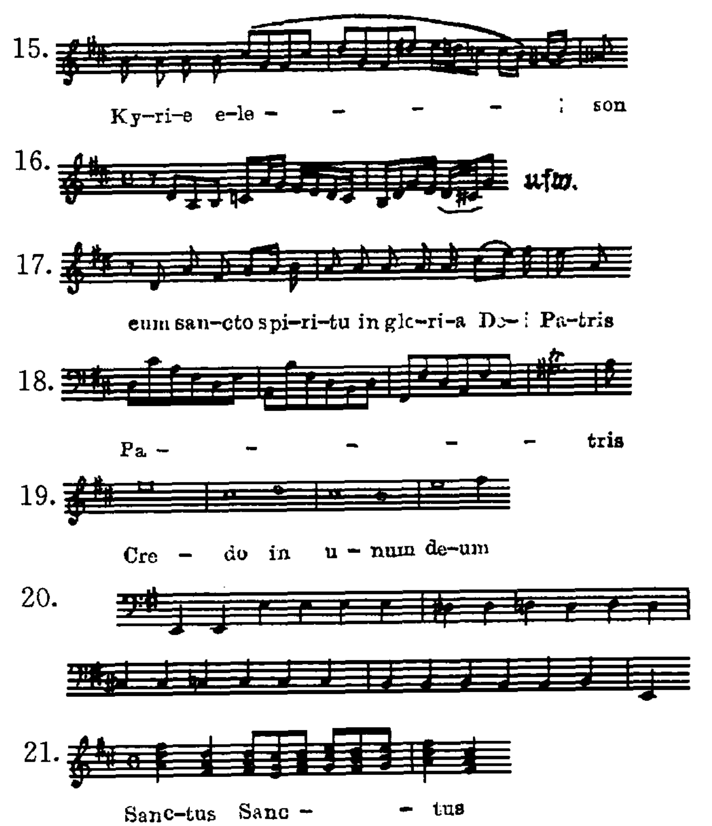
第二篇，敬仰（Gloria）。包含八段，其中佳调如（17、18）。

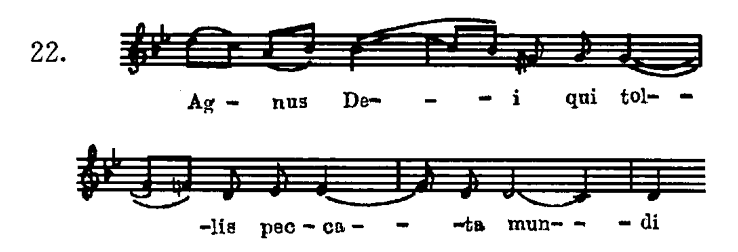
第三篇，信仰（Credo）。包含八段，其中佳调如（19、20）。

第四篇，神圣（Sanctus）。包含三段，其中佳调如（21）。

第五篇，天羊（Agnus dei）。包含二段，其中佳调如（22）。

其歌辞皆系拉丁文，由“独唱”、“歌队合唱”、“乐队合奏”种种所组成。
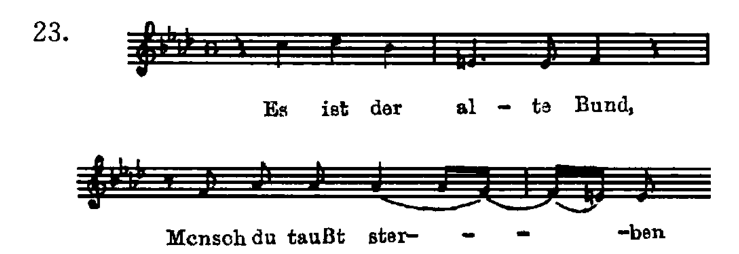


22.


3. **法曲**（Oratorium）

巴氏所作各种法曲之中，以《耶稣圣诞法曲》（Weihnachtsoratorium）为最著名。其中共分六篇，计六十四段，系描写耶稣降生之事。

4. **教堂乐章**（Kirchencantate）

巴氏此种作品，约有三百种左右。其中最著名者如 Actus tragicus（No. 106），Ein feste Burg（No. 80），Gott，der Herr（No. 79）等等。下列一例（23），即系取自 Actus tragicus 一种之中。

23.


5. **乐队舒怡台**（Orchestersuite）

系“乐队音乐”，每种之中包含数篇，除“引子”一篇外，其余各篇皆带舞乐性质。其唯一维系全部之具，即在其各篇均须属于同一调名（如 G 阳调之类）是也。巴氏此种作品，其最著名者为 C 阳调、H 阴调、D 阳调各种。

6. **大空澈堤**（Concerto grosso）

亦系“乐队音乐”。其结构与前篇所述之亨登作品（2）相同。惟亨登所作者是“意大利式”，换言之，乐队之中只有拉的“丝弦乐器”，如小提琴之类。巴赫所作者则为“德意志式”，换言之，乐队之中，除丝弦乐器外，并加用“吹奏一器”等等。

巴赫此项作品，以 Brandenburgische Konzerte 六种（①F 阳调、②F 阳调、③G 阳调、④G 阳调、⑤D 阳调、⑥B 阳调），为最著名。

7. **钢琴空澈堤**

巴氏此项作品，以一架钢琴为主要乐器者，则有 D 阴调、F 阴调两种最为著名。以两架钢琴为主要乐器者，则有 C 阳调、C 阴调两种。以三架钢琴为主要乐器者，则有 D 阴调、C 阳调两种最为有名。

以上各种，当然均由乐队伴奏。

8. **提琴空澈堤**
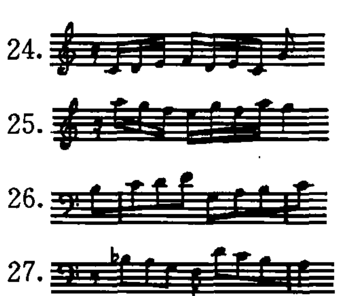
巴氏此项作品，以一个小提琴为主要乐器者，则有 A 阴调、E 阳调两种。以两个小提琴为主要乐器者，则有 D 阴调一种，均极著名。

以上各种，当然均由乐队伴奏。

9. **钢琴独奏谱**

(1)《十二平均律之钢琴》(Das Wohltemperierte Klavier)。西洋古代系用“十二不平均律”，到了巴赫时代，始有“十二平均律”之试用。巴氏此项作品，即为此项乐理之实验，共分两部。第一部成于一七二二年，其中共分二十四篇（阳调十二篇、阴调十二篇），每篇之中又分二段（前段为“引子”〔Präludium〕，后段为“复加”〔Fuge〕)。第二部成于一七四四年，其中编次与第一部同。所有西洋近代乐理如“谐和”、“转调”之类，巴赫在此作品之中无不一一加以实验，为后学开无数法门。

(2)《发明谱》(Inventionen)。系将一个“主句”加以种种变化。譬如第一篇发明谱（是 C 阳调）之主句，为（24），继而将其“倒转”过来，成为（25），其后或将其“放大”，成为（26），或将其“倒转”及“放大”，成为（27），可谓花样百出。但全篇结构极其自然，令人毫无牵就勉强之感。



(3) 钢琴舒怡台。其篇幅结构与上述（5）“乐队舒怡台”相同。不过彼为“乐队合奏”，此为“钢琴独奏”耳。其最著名者有（1）Partiten、（2）Französische Suiten（《法国舒怡台》)、(3) Englische Suiten（《英国舒怡台》）三种。

(4)《意大利空澈堤》(Italienisches Konzert) 虽名为“空澈堤”，而实际上只是一篇钢琴独奏谱。见于巴赫所作《钢琴练习》(Klavierübung) 之第二册。其所以称为意大利空澈堤者，只以其作风是仿自意大利式而已。

10. **提琴独奏谱**

其中以《提琴独奏琐那台》六篇为最著名。在第四篇之末章，名为 Chaconne（系古代舞乐，D 阴调）者，尤为有名，但极难奏。

11. **大风琴独奏谱**

巴氏本人系著名大风琴家，故该氏此项著作最为名贵。其中尤以 Passacaglia 一篇，

极为世人欢迎（系C阴调，大风琴独奏）。

三、海登（F. J. Haydn）

奥人，生于一七三二年，死于一八〇九年，为“维也纳三杰”之一。对于近代“器乐风格”之创造，极有贡献。海氏为人极为诙谐、和悦，故其作品亦带滑稽、愉快色彩。至今西洋妇孺，无不知有“爸爸海登”（Papa Haydn）其人者。“爸爸”二字，所以状其为人慈和、温悦也。兹举其最著名之作品数种如下：

1. **生风里**（Symphonie）

海登曾作生风里一百五十余种，兹但举其最著名者数种如下：

（1）《♭E阳调生风里》[1]。共有四篇，第一篇系“快板”（但海氏所作生风里，往往于第一篇开始之时，先冠以“慢板”一段作为“引子”，然后始入“快板”），先行击鼓数通（Paukenwirbel），旋闻一调，慢由低处，渐渐抬头而起，是为“引子”。继而正式转入“快板”，其主要乐句为下列（28）及（29）两例，其性质活泼愉快，生气勃勃。

28.

29.

第二篇，“慢板”，近于曼声清唱（当然是只用乐器合奏，并非真正歌唱）。

第三篇，带有舞乐性质之梅落哀（Menuett）。

第四篇，“快板”，其中只有一个主要乐句（30），极为自然生动，有如民谣。

30.

（2）《D阳调生风里》[2]。一名《伦敦生风里》，共有四篇。第一篇“快板”，亦先用“慢板引子”一段以冠之，然后转入“快板”。其主要乐句为（31）。

31.

---

① 即《降E大调第一百〇三“滚奏”交响曲》。

② 即《D大调第一百〇四“伦敦”交响曲》。

第二篇，“慢板”，亦近于曼声清唱，如上述♭E阳调生风里。但其中却杂入“快板”若干，一若曼歌之余而狂情忽发也者。此种结构，实为少见之例。

第三篇，带有舞乐性质之梅落哀（Menuett）。其中段（Trio）主句为（32）。

32.

第四篇，“快板”，其主要乐句为（33）及（34）。

33.

34.

（3）《G阳调生风里》①。共有四篇。其中最著名者，为第二篇之“慢板”，其主要乐句为（35）。

35.

上列主句备极潇洒出尘之致，令人怡然入梦。乃海氏于该调之后，忽然击鼓一声（Paukenschlag），顿使满座为之惊醒。其生平滑稽之举，大抵如此。
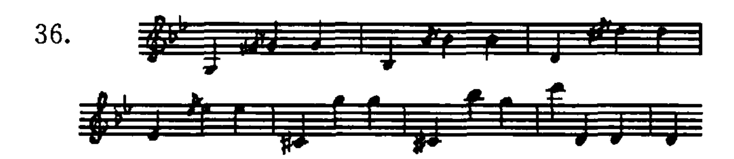
（4）其他生风里。海氏“生风里”中，往往冠有一种题目，如《告别生风里》②、《儿童生风里》③之类，以表示该项作品内容。《告别生风里》之成立，是海氏及其乐队队员，欲向彼等侯邸主人请假休息（按海氏当时是供职侯爵邸内），因作此乐以示意。其最后一篇，所有各种乐器均一一次第停奏，最后只余小提琴一种撑持门面，但到了篇末，亦为倦魔所缠，于是精疲力尽而终。《儿童生风里》则是特为七种“儿童乐器”所谱。

2. **四人丝弦合奏曲**（Streich－Quartett）

海登对于近代“四人合奏曲”之进化，亦复极有关系。其中篇章组织，实与“生风里”相同，不过只用四人合奏（两个小提琴、一个中提琴、一个大提琴），而非乐队合奏而已。兹举其最著名之“四人丝弦合奏曲”三种如下：

（1）《G阴调四人合奏曲》④。其开篇一个乐句（36）有如小鸟枝头跳跃不已，闻者无不为之解颐。

36.



① 即《第九十四“惊愕”交响曲》。

② 即《升F小调第四十五“告别”交响曲》。

③ 即《玩具交响曲》。

④ 即《G小调弦乐四重奏》。

（2）《G 阳调四人合奏曲》[①]。其开篇一句（37），备极名贵。

37.

（3）《A 阳调四人合奏曲》。其开篇一句（38），充满了无限滑稽。



“四人丝弦合奏曲”属于“房中乐”范围，已于前面叙述。至于海氏其他“房中乐”一类作品，如“三人合奏曲”（Trio）、“琐那台”（Sonate）等等，亦甚有名。但本书为篇幅所限，只好割爱从阙。

3. **法曲**（Oratorium）

海登生平不朽名作，实以《创造》（Die Schöpfung）及《四时》（Die Jahreszeiten）两种“法曲”最为伟大。兹请分述如下：

（1）《创造》法曲。共分三篇。第一、第二两篇系描写上帝创造万物之情形。第三篇则系描写亚当、夏娃（类于中国所谓伏羲、女娲）在极乐园中之生活。

第一篇开始之时，由全部乐队合奏，描写洪荒混沌时代。其后乃由三位天使［（甲）拉法尔（Raphael）男低音，（乙）卡白里耳（Gabriel）女高音，（丙）乌里尔（Uriel）男高音］分别报告上帝创造万物之经过情形。其中最著名者，如描写上帝造“光”一段，初用低声歌唱“上帝精灵浮于水上”（Und der Geist Gottes schwebte über den Wasser）一句，旋由全部歌队乐队百余人同声歌奏“于是忽成万道红光”（Und esward Licht）一句，殆有如霹雳一声，忽然天晴气朗。

继而天使乌里尔叙述：自此以后，所有一切黑暗世界之妖魔，如何恐惧，坠入深渊而去。天使拉法尔复报告风雷电雨之如何产生。天使卡白里耳则追述当时各位天使看见此种变化，如何惊讶之情形。

此外，天使拉法尔更描写当时海水奔流，以及由海成陆之情况。而天使卡白里尔则用下列 39 一调，赞美地上一切灵异不已。

39.

于是各位天使无不同声高唱赞美之歌。其主要乐句为（40）。

---

① 即《G 大调弦乐四重奏》。

40.
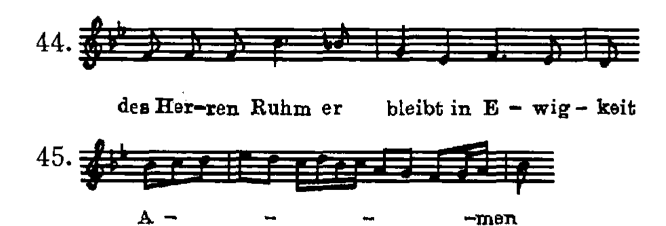
第二篇，对于上帝创造鸟类、鱼类（41 系描写鳄鱼潜入水底之情形）、兽类（42 系形容狮子叫唤之声）、虫类（43 系刻画虫类爬地而行之态），皆各有深刻描写。到了“于是一切动物，堆压地球之上”一句之时，海氏特令低音吹奏乐器（Kontrafagott）发出极低之音，仿佛地球被压成声，表示担负不起一样。亦可谓极诙谐之能事矣！

41.

42.

43.

第三篇开始之时，用三支笛子之音，描写安乐园中春景。其后继以亚当（男低音）、夏娃（女高音）之对唱。最终复用歌队合唱赞美之歌（44，45），以颂上帝之德。



（2）《四时》法曲。共分四篇。第一篇描写由冬到春之情形，第二篇系描写夏景，第三篇描写秋景，第四篇描写冬景。

第一篇开始之时，用乐队描写由冬到春之情形，然后由农夫鲁喀斯（Lukas）、农女杭乃（Hanne）歌唱，并与其余农人庆贺新春，祈祷上帝保佑今岁收获。要之，全篇之中充满了欢娱及虔诚的空气。

第二篇，描写夏日黎明时节，鸡声喔喔、牧笛悠悠，使人忽生田园之想。复用歌队合唱描写一轮红日东升情形，而野外蟋蟀虾蟆之声，更不绝于耳。其间风雨骤至、震天撼地。继而日色黄昏，渐入夜景。

第三篇，描写秋日打猎情形，其后继以采摘葡萄制酒，以及彼此醺然忘形之状。

第四篇，描写冬景。房中机杼之声达于户外，最后复用歌队合唱，一种庄严伟大之音充满空际，以结全曲。

四、摩擦耳提（Mozart）
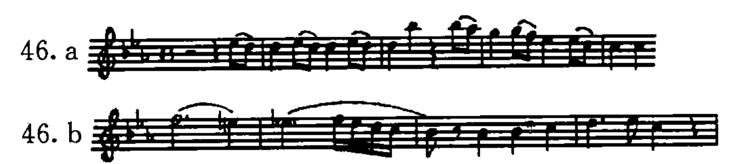
奥人，生于一七五六年，死于一七九一年。为“维也纳三杰”之一，系音乐界中空前之神童，对于歌剧及器乐均有极大贡献。其作品备极缠绵绮丽，轻倩温柔。生平著作极富（死时年仅三十有五），兹只录其最为著名者若干如下：

1. **生风里**
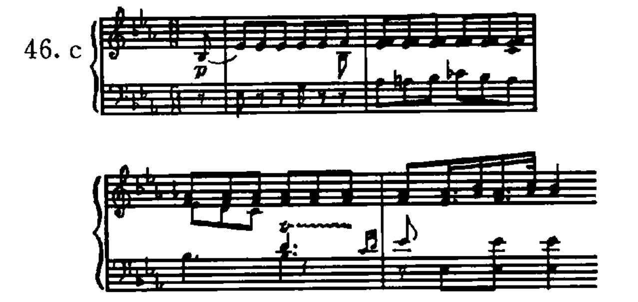
摩氏生平共作生风里四十九种，但现在最为流行者只有四种左右。

(1)《G 阴调生风里》[①]。共有四篇，充满了缠绵悱恻之音。

第一篇　“快板”。其主要乐句为（46a）及（46b），有如创钜痛深之人。
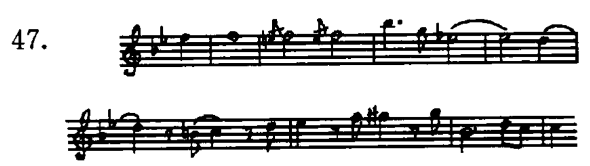


第二篇　慢板。其主要乐句为（46c），不胜怅望之感。



第三篇　带有舞乐性质之梅落哀（Menuett）。通常此篇音乐，多偏于绮丽一途，但摩氏此篇则充满了力与运命奋斗之色彩。

第四篇　“快板”。殆有飓风忽至，满目苍凉之概。其主要乐句为（47）。
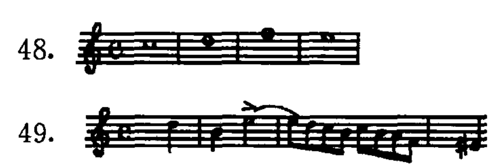


---

① 即《G 小调第四十交响曲》。
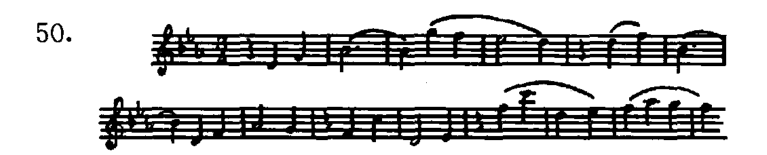
(2)《C 阳调生风里》。一名 Jupitersymphonie（Jupiter 是罗马神名），共有四篇。

第一篇“快板”，性质庄严明朗；第二篇“慢板”，性质和平闲静；第三篇系带有舞乐性质之梅落哀（Menuett）；第四篇“快板”，其性质略与第一篇相同，末段以“复加”乐谱结之（关于“复加”〔Fuge〕结构，请参看拙著《西洋制谱学提要》）。按摩氏此项“复加”乐谱，共有三个主句。兹录其二（48、49）如下：



(3)《^{b}E 阳调生风里》[①]。一名 Schwanengesang（鹄音），共有四篇。

第一篇“快板”。其主句（50），大有翱翔九霄、一尘不染之概。



第二篇“慢板”。温和绮丽。第三篇梅落哀（Menuett），名贵异常。第四篇“快板”，愉快活泼（51 是第四篇之主句）。

51.

(4) D 阳调生风里[②]。只有三篇，缺第三篇梅落哀（Menuett）。因摩氏此项作品充满英武之气，实与具有舞乐性质之梅落哀（Menuett）不甚相适故也。

2. **四人丝弦合奏曲**

(1)《D 阳调四人合奏曲》，性质庄严刚毅。

(2)《D 阴调四人合奏曲》，性质悲凉凄楚。

(3)《B 阳调四人合奏曲》，性质轻倩愉悦。

(4)《A 阳调四人合奏曲》，性质亦是轻倩愉悦。

(5)《C 阳调四人合奏曲》，为摩氏此类作品中之最为著名者，一洗当时其他各家作品肤浅悦耳之习。

3. **五人丝弦合奏曲**（Streich—Quintett）

摩氏此项作品之最著名者，为《G 阴调五人合奏曲》，性质悲凉、凄楚。

---

① 即《降^{b}E 大调第三十九交响曲》，常被称为莫扎特的“天鹅之歌”。

② 即《D 大调第三十五交响曲》。

4. **钢琴四人合奏曲**（Klavierquartett）

系于一个小提琴、一个中提琴、一个大提琴之外，再加入一架钢琴，成为四人合奏。摩氏所作《G阴调钢琴四人合奏曲》，其第一篇之主句（52），颇具一种坚决气概。

52.

第二篇之性质，则近于绮丽。第三、第四两篇，则充满愉快、活泼气象。

5. **钢琴五人合奏曲**（Klavierquintett mit Blasinstrumenten）

系由一架钢琴、一支洋唢喇（Oboe）、一支洋箫（Klarinette）、一支洋号角（Horn）、一支低音大笛（Fagott）所组成。摩氏此项作品，最能利用各种乐器之音色，成为千古名作。

6. **钢琴琐那台**（Klaviersonaten）

（1）《C阴调钢琴琐那台》[①]，性质忧愁不宁。其开篇主句为（53）及（54）。

53.

54.

（2）《A阳调钢琴琐那台》[②]，性质近于轻倩绮丽。

（3）《H阴调钢琴琐那台》，性质近于酣畅淋漓。

（4）《B阴调钢琴琐那台》，性质近于温柔妩媚。

7. **提琴、钢琴琐那台**（Sonaten für Klavier und Violine）

系由钢琴、提琴合奏。摩氏此项作品，以A阳调（No. 1）、E阴调（No. 4）两种为最著名。

8. **钢琴空澈堤**（Klavierkonzert）

系以钢琴为主要乐器，而用乐队伴之。摩氏此项作品以D阳调、C阴调、^{b}E阳调、C阳调、C阴调、A阳调各种为最著名。

9. **提琴空澈堤**（Viloinkonzert）

系以提琴为主要乐器，而用乐队伴之。摩氏此项作品以G阳调、D阳调、A阳调、^{b}E阳调各种为最著名。

10. **歌奏大乐**

摩氏此项作品，其最著名者计有两种：一为Ave verum（崇拜真体），二为Requi-

① 即《C小调第十四钢琴奏鸣曲》。

② 即《A大调第十一钢琴奏鸣曲》。



em（即挽歌）。两种皆是歌队、乐队合用之作品。惟挽歌一种，是摩氏最后著作，未成而死。后由其门人薛时买儿（Süssmayr）续完。

五、白堤火粉（Beethoven）

德人，生于一七七〇年，死于一八二七年。常住维也纳，与前述海登、摩擦耳提两氏，同称为“维也纳三杰”。西洋器乐进化到了白氏，遂成登峰造极之象。兹录其最为著名之作品如下：

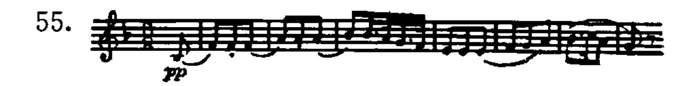
1. 生风里

(1)《第一生风里》（C 阳调）。共有四篇。其中结构，尚承海、摩两氏之旧。

第一篇“快板”，性质紧张。

第二篇“慢板”，意态闲雅。其主要乐句为（55）。

55.



第三篇梅落哀（Menuett），感情热烈。

第四篇“快板”，性质愉快、活泼。
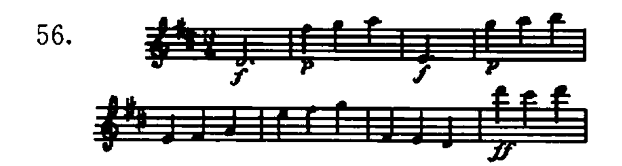
(2)《第二生风里》（D 阳调）。共有四篇。其第三篇为“诙谐”（Scherzo），性质近于滑稽愉悦，以代从前第三篇所用之梅落哀（Menuett）。（按梅落哀是舞乐性质，已如前文所述。）

第一篇“快板”，性质愉快、豪爽。

第二篇“慢板”，系由两种性质相异之乐句所组成。其一缠绵如林黛玉，其一则愉快若史湘云。

第三篇“诙谐”，其主要乐句为（56）。

56.



第四篇“快板”，系用两种性质相异之乐句所组成，一则暴烈若雷，一则情深如海。

（3）《第三生风里》[①]（^{b}E 阳调）。一名《英雄生风里》（Eroica）。白氏初拟献之于拿破仑，后闻拿氏称帝，乃大怒，因将该谱改名为“纪念一位英雄”（Dem Andenken eines Helden），其中共有四篇。

第一篇“快板”，初起之时，其态度尚属温文儒雅，到了中段之际，于是一种英武奋斗之象忽然充满空际，尤以下列一个乐句（57），最为动魄惊心。

57.

Horn II

第二篇“慢板”，系一种送葬音乐，以纪念战死英雄。

第三篇“诙谐”，描写苦中作乐之狂态。

第四篇“快板”，其中主句为（58）。

58.



（又第四篇之中，有一部分系描写战士凯旋情形。）

（4）《第四生风里》（B 阳调）。一名《罗曼主义生风里》。共有四篇。

第一篇“快板”，初起之时，系用“慢板”，颇带罗曼主义之玄想色彩，但未几转入“快板”之后，却充满了少年勇进慷慨激昂之气。

第二篇“慢板”，一往情深。

第三篇“快板”，快活无度。

第四篇“快板”，愉快绮丽。

（5）《第五生风里》（C 阴调）[②]。系一种奋斗生风里，共有四篇。

第一篇“快板”。其主要乐句为（59），即是描写“命运”前来叩门，强制执行，毫不假借之状。

59.

直至号角数声（60）之时，始将此项恶魔逐去，而起一种殷勤安慰之音（61）。
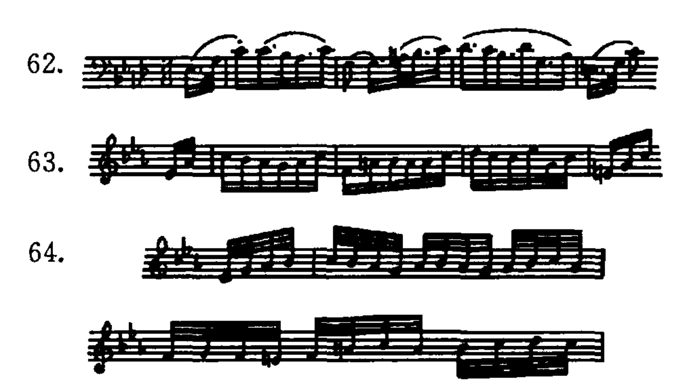
60.

61.

① 即《降 E 大调第三“英雄”交响曲》。

② 即《C 小调第五“命运”交响曲》。

第二篇“慢板”。苦斗后之和平希望，其主要乐句初为（62），继而变为（63）及（64）等等。



第三篇“快板”，苦中作乐，强颜为欢。

第四篇“快板”，奋斗终得胜利，欢声雷动。

（6）《第六生风里》（F 阳调）[①]。一名《田野生风里》（Pastorale），系描写田间风景，共有五篇。

第一篇“快板”，描写身到田野之乐。

第二篇“慢板”，描写溪边风景、绿树成阴、日光斜射，更有鸟声雀语点缀其间。

第三篇“快板”，描写农民相聚起舞作乐之状。

第四篇“快板”，忽然暴雨如盆，雷声电影，震人耳目。

第五篇“慢板”，继而天色又复渐渐清明，并闻牧人歌音远远而来，充满和悦之气。

（7）《第七生风里》（A 阳调）。共有四篇，描写热烈情感。

第一篇“快板”，表示狂热之情。

第二篇“慢板”，质素，其主要乐句为（65）。

65.

第三篇“快板”，愉快。

第四篇“快板”，亦系表示狂热情感。

（8）《第八生风里》（F 阳调）。共有四篇。每篇之中，无不充满诙谐音节。

第一篇“快板”。

第二篇“慢板”。

第三篇 Tempo di Menuetto。

---

① 即《F大调第六“田园”交响曲》。

第四篇“快板”。

（9）《第九生风里》（D阴调）①。共有四篇。为西洋生风里作品中之最伟大者。白氏此时，两耳已聋，并为病魔所扰。更加以彼之侄儿行为不端，惹出许多烦恼。白氏在此万端悲愤之中，谱制此曲，成为千古绝唱，此殆与吾国司马迁之发愤著书，成为千古名作者极相近似。

第一篇“快板”，充满孤苦奋斗精神。其中第一主要乐句为（66）。

66.

继而第二主要乐句（67、68）起而与之相对。又充满了无限希望与曙光，令人心境，稍归安稳。

67.

68.

但未几，心中又复苦战不已，直至形神交瘁，昏倒于地。

第二篇“快板”。其不安之状，殆不下于第一篇。故第二篇中之主句（69、70），表面上虽尚稳定，而内容却有如辘轳一般，未尝半刻安宁。

69.

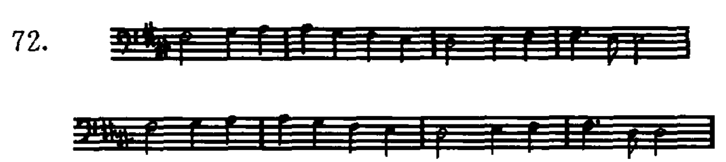
70.

第三篇“慢板”。由心坎之中，发出一种缠绵宛转之音（71），希望得到日夜所梦想之和平。

71.

第四篇“快板”。日夜梦想之和平，既未如愿以偿，于是又复陷于绝望情形。最后乃发生“人生有涯，何必如此自寻苦恼”之感，不禁拔剑起舞，扫去一切苦闷，发出无限欢声（72）。

72.



① 即《D小调第九“合唱”交响曲》。

并用德国诗人喜纳（Schiller）所作欢歌，以结全篇。其时台上歌队、乐队之音齐作，一种庄严伟大气象举世无匹。

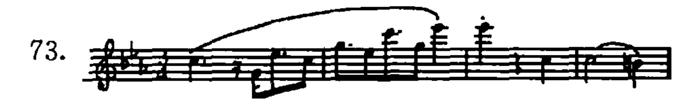
2. **钢琴琐那台**

白氏此项作品共有三十二种，其中最著名者为：

(1)《F阴调》(Op. 2，No. 1)[1]。性质偏于温柔、凄切，但亦不少感情激烈之处。

(2)《C阴调》(Op. 10，No. 1)[2]。白氏感情奋斗不可遏抑之状，在第一篇第一主句（73）之中，即已充分表现。

73.



(3)《F阳调》(Op. 10，No. 2)[3]。意态温巧，末篇尤诙谐百出。

(4)《D阳调》(Op. 10，No. 3)[4]。为白氏少作中之第一大琐那台，篇幅甚宏，生气尤为勃发。

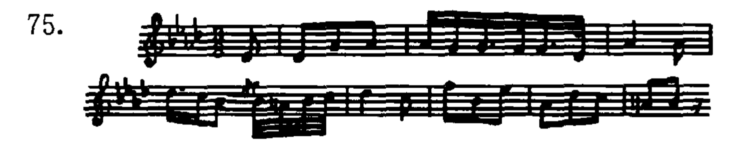
(5)《C阴调》（Op. 13)[5]。一名“悲怆琐那台”（Pathétique）。该谱开篇乐句(74)，已将感情奋斗之状，充分流露于外。其后愈来愈紧，有如百丈波涛，掀天撼地。但第二篇“慢板”之中，却又饶有清歌曼唱，动人心弦之美。

74.

(6)《G阳调》（Op. 14，No. 2)[6]。温柔秀巧。白氏所作各种琐那台，皆极难演奏，惟此谱比较容易一点。

(7)《♭A阳调》（Op. 26)[7]。其中最有趣味者，即白氏将“慢板”中之主句（75）加以种种变化，花样百出。此外，谱中尚有送葬烈士之乐一段，亦极著名。末篇最为难奏，以作奏者表现本领之用武地。

75.



---

① 即《F小调第一奏鸣曲》。

② 即《C小调第五奏鸣曲》。

③ 即《F大调第六奏鸣曲》。

④ 即《D大调第七奏鸣曲》。

⑤ 即《C小调第八“悲怆”奏鸣曲》。

⑥ 即《G大调第十奏鸣曲》。

⑦ 即《♭A大调第十二奏鸣曲》。

(8)《♯C阴调》（Op. 27，No. 2）①。一名《月光琐那台》（Mondscheinsonate）。第一篇中，利用伴奏之音，描写深夜月色。有时微云过天，皓月当空，令人如处琉璃世界。有时微云掩月，万影俱消，令人不禁悲从中来。最后浓云遍天，直使大千世界，全部归于黑暗。第二篇，是写别时情绪，含泪在眼，强作欢颜为之语曰："珍重再见！"末篇则因已失幸福不可再得之故，悲痛狂呼，殆难言喻。

(9)《D阳调》（Op. 28）②。一名《田野琐那台》（Pastorale）。描写田间风景，但其"慢板"之中，亦不少怆凉失望之音。

(10)《♭E阳调》（Op. 31，No. 3）③。其中最足以表现白氏制谱技术者，即彼对于谱中最短乐句（76），加以种种锤炼，无不名贵自然。

76.

(11)《G阳调》（Op. 49，No. 2）④。为白氏所作各种琐那台中之最易演奏者。其中梅落哀（Menuett）一篇，亦极轻倩绮丽。

(12)《C阳调》（Op. 53）⑤。此谱在技术方面，甚难演奏。其中乐句如（77）之类，最为名贵动人。

77.
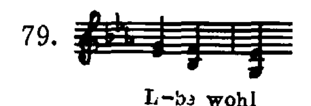
(13)《F阴调》（Op. 57）⑥。一名"热望琐那台"（Appassionata）。开篇之时，有如梦境茫茫，尤以（78）一句具有空中幻象之妙。但其后一腔热烈感情，忽如火山爆发。一种激昂之状，仍不失为白氏本色。

78.

(14)《♭E阳调》（Op. 81a）⑦。共有三篇。第一篇为"告别"（Les Adieux）。第二篇为"别后"（L' absence）。第三篇为"归来"（Le Retour）。第一篇首句（79），有如临别之时一声"珍重"（Lebe wohl），双泪交流；第二篇首句（80），则有如征人首途而

① 即《♯C小调第十四"月光"奏鸣曲》。
② 即《D大调第十五奏鸣曲》。
③ 即《♭E大调第十八奏鸣曲》。
④ 即《D大调第二十奏鸣曲》。
⑤ 即《C大调第二十一奏鸣曲》。
⑥ 即《F小调第二十三"热情"奏鸣曲》。
⑦ 即《♭E大调第二十六"告别"奏鸣曲》。

后，送者独自嗟叹“彼已去矣！彼已去矣！”（Er ist fort! Er ist fort!）不止；第三篇则系描写归时相见之快乐情形。



80.

Er ist fort Er ist fort

（15）《E阴调》（Op. 90）[①]。共有两篇。一则强武有力，一则温柔可爱。其主句为（81）。

81.

（16）《A阳调》（Op. 101）[②]。该谱将“慢板”一篇取消，但于末篇之首，冠以“慢板”一段，成为一种新格。

（17）《B阳调》（Op. 106）[③]。篇幅最为宏富。其中“慢板”一篇，为白氏生平所作各种“慢板”中之最长者。

（18）《E阳调》（Op. 109）[④]。篇幅次序，略与前此所作微有不同，以“快板”作第二篇，“慢板”作第三篇。

（19）《^{b}A阳调》（Op. 110）[⑤]。性质偏于幻望。

（20）《C阴调》（Op. 111）[⑥]。充满战争空气。

3. 提琴、钢琴琐那台

白氏此项琐那台作品，共有十种。其中以《A阳调》（Op. 47）一种，最为著名而难奏。该谱系专为法国著名提琴音乐家Kreutzer[⑦]氏而作，故亦名《Kreutzer琐那台》。共有三篇，第一篇“快板”，具风起云涌之势；第二篇“慢板”，极温文尔雅之致，并使提琴、钢琴两种乐器各有机会显出该器所具特色；第三篇“快板”，有气吞江海之概。

除上述一种外，尚有《F阳调》一种，或称为《春日琐那台》（Frühlings Sonate），亦极著名。

---

① 即《E小调第二十七奏鸣曲》。
② 即《A大调第二十八奏鸣曲》。
③ 即《B大调第二十九奏鸣曲》。
④ 即《E大调第三十奏鸣曲》。
⑤ 即《^{b}A大调第三十一奏鸣曲》。
⑥ 即《C小调第三十二奏鸣曲》。
⑦ 今译克罗采，法国小提琴家和作曲家。

4. 四人丝弦合奏曲

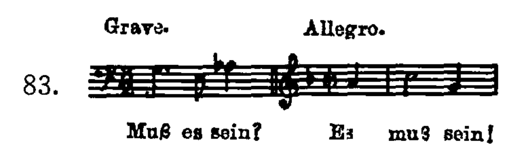
白氏此项作品共有十六种，可以分为三期。

(1) 少作六种：(Op. 18，No. 1—6)（一）《F 阳调》，（二）《G 阳调》，（三）《D 阳调》，（四）《C 阴调》，（五）《A 阳调》，（六）《B 阳调》，成于一八〇〇年（白氏生于一七七〇年）。其时白氏此项作品，尚处于海登、摩擦耳提两氏作风势力之下，但白氏个性却已充分表现。在上列《F 阳调》第一篇中，尤可以看出白氏善于运用主句（82）之天才。

82.

(2) 中年五种著作：（七）《F 阳调》，（八）《E 阴调》，（九）《C 阳调》(Op. 59，No. 1—3)，（十）《^{b}E 阳调》(Op. 74)，（十一）《F 阴调》(Op. 95)。其中（七）、（八）两种之内，曾用俄国音乐为主句。第（十）种，一名为《竖琴四人合奏曲》(Harfenquartett)，盖以该谱之中，喜用"提琴弹音"(Pizzicato)，近于竖琴之声故也。第（十一）种篇幅甚短，但充满了深情厚意。

(3) 晚作五种：（十二）《^{b}E 阳调》(Op. 127)，（十三）《A 阴调》(Op. 132)，（十四）《B 阳调》(Op. 130)，（十五）《$^{\#}$C 阴调》(Op. 131)，（十六）《F 阳调》(Op. 135)。其中第（十三）种系白氏病后所作，故该谱有一篇"病愈感谢上帝保佑"之乐，令人闻之如处教堂之中。其第（十六）种之末篇，曾冠有"苦思后之决定"(Der Schwer gefasste Entschluss) 数字。篇首乐句为（83），并系以辞曰："必须如此乎？必须如此！"(Muss es sein? Es muss sein!)

83.


5. 提琴空澈堤

白氏所作"提琴空澈堤"只有《D 阳调》(Op. 61)① 一种。其中主句（84），极饶自然深永之美（又白氏尚作有"鲁曼辞"〔Romanze〕两篇，亦系以提琴为主要乐器，而用乐队伴奏，亦最受世人欢迎。一为 G 阳调，一为 F 阳调）。

84.


① 即《D 大调小提琴协奏曲》，Op. 61。

6. **钢琴空澈堤**

白氏此项作品共有五种：（一）《C阳调》（Op. 15），（二）《B阳调》（Op. 19），（三）《C阴调》（Op. 37），（四）《G阳调》（Op. 58），（五）《♭E阳调》（Op. 73）。其中以第（五）种最为著名。

7. **弥撒**

“普通弥撒”（Missa solemnis）[①]，其中共分五篇：（一）《怜佑》（Kyrie），（二）《敬仰》（Gloria），（三）《信仰》（Credo），（四）《神圣》（Sanctus），（五）《天羊》（Agnus dei）。由独唱、歌队合唱、乐队、风琴等等合奏。

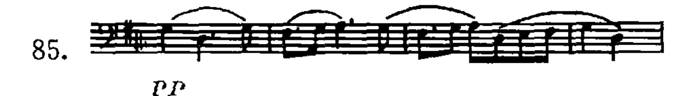
六、许伯堤（Schubert）

奥人，生于一七九七年，死于一八二八年。其生平最擅长之作品为“生风里”及“诗乐”两种。尤以“诗乐”一项，创发极多，开前此未有之局。兹录其杰作如下：

1. **生风里**

许氏生平所作生风里，有《D阳调》（No. 1）、《B阳调》（No. 2）、《D阳调》（No. 3）、《C阴调》（No. 4）、《B阳调》（No. 5）、《C阳调》（No. 6）、《C阳调》（No. 7）、《H阴调》（No. 8）等等。其中以《H阴调》（No. 8）、《C阳调》（No. 7）两种最为著名。兹特介绍如下：

（1）《H阴调》（No. 8）。一名《未完成之生风里》（Unvollendet）[②]。只有开首“快板”、“慢板”二篇，尚缺后面两篇未曾完成。该谱系作于一八二二年，其后不知何故，许氏将其搁置未续，另作其他生风里。但此项H阴调生风里，虽只有两篇，而内容却极丰富，最为今日西洋乐界所喜奏。其中充满凄凉惆怅之思，令人一闻篇中主句（85），辄生“无可奈何”之感。

85. 

（2）《C阳调》（No. 7）。篇幅甚长。成于许氏临死之年（即一八二八年）。是时许

① 即《D大调庄严弥撒》。
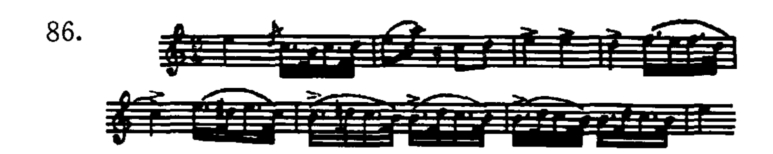
② 即《B小调第八“未完成”交响曲》。

氏为病魔所扰，故篇中时有忧伤之音，流露于外。

第一篇“快板”，其中两个主句，一则慷慨激昂，一则忧伤憔悴。

第二篇“慢板”，其中主句（86），最足以表现许氏个性。

86.



第三篇“诙谐”，描写热情深意。

第四篇“快板”，一种狂歌狂乐之情，大有不能自已之势。

2. 诗乐（Lied）

（1）《美丽磨女》（Die Schöne Mullerin）。其曲文是德国诗人威廉谬南（Wilhelm Müller）所作（No. 433—452）。叙述一位少年磨者，尝沿着溪边而行，寻得一家磨房。后受该处磨主之佣，即在其中服役。继而该少年磨者爱上一位磨女，于是饱尝恋爱之苦乐以及嫉妒之烦恼，最后被人遗弃，痛苦万分，乃自投溪中而死。许氏音乐，描写溪边风景、爱情苦痛，皆恰到好处。

（2）《冬日旅行》（Winterreise）。亦系上述诗人威廉谬南所作（No. 517—540）。所述者亦是一种恋爱失败之历史。许氏音乐，描写失恋之人如何黯然回忆往事，如何陷到绝望情形，皆能令人有如身处其境，不禁一洒同情之泪。

（3）《绝命歌曲》（Schwanengesang）。系许氏最后所作各种诗乐。许氏死后，由哈斯领格书局（Haslinger）搜集印行，题以此名（No. 554—567）。

（4）其他歌曲。许氏生平所作诗乐，约有六百篇之多。上述三种，只系生平诗乐作品之一部。此外，如根据德国诗人哥德（Goethe）曲文所谱，如 Gretchen am Spinnard（No. 31）、Erlkönig（No. 178，即爱尔王，参看拙作《西洋音乐与诗歌》，上海中华书局出版）、Grenzen der Menschheit（No. 393）之类，皆极著名。

3. 四人丝弦合奏曲

许氏此项作品，以《D 阴调》[①]、《A 阴调》[②] 两种为最著名。

4. 五人合奏曲

（1）《C 阳调》[③]。系由两个小提琴、一个中提琴、两个大提琴合奏。

① 即《D小调第十四弦乐四重奏“死神与少女”》。

② 即《A小调第十三弦乐四重奏》。

③ 即《C大调弦乐五重奏》，作品956，是舒伯特室内乐中的扛鼎之作。

(2)《A 阳调》[1]。系由一架钢琴、一个小提琴、一个中提琴、一个大提琴、一个低音提琴合奏。

5. **钢琴三人合奏曲**(Klavier—Trio)

是由钢琴、小提琴、大提琴三种合奏。许氏此项作品以《B 阳调》、《^{b}E 阳调》两种为最著名。前者富于佳调(Melodisch),后者长于描演(Dramatisch)。

6. **提琴、钢琴小琐那台**(Sonatine)

"小琐那台"之组织,与前述"琐那台"相同,惟篇幅较为简短耳。许氏此项作品,名贵而易奏,故德国音乐学校,多用作初学教本,但亦须具有四五年学力以后,始能问津也。

七、伯尔柳迟(Berlioz)

法人,生于一八〇三年,死于一八六九年。为近代"诗料音乐"(Programm-musik)之祖。所谓"诗料音乐"者,即该乐之中,系用一种诗料为其基础,若听者未知该乐所据之诗料为何,则亦不知该乐之意义何在是也。

1. **生风里(诗)**

(1)《幻想生风里》(Symphonie fantastique)。亦名《一位美术家生活之注脚》(Episode de la vie d'un artise)。系描写一位音乐家,因失恋之故,乃以鸦片烟自遣。在此吞云吐雾之中,发生许多幻想。仿佛之间,手执白刃,将其恋人刺死,以泄其忿。继而被警逮捕,判处死刑。最后被人绑赴刑场,将头一刀砍下(音乐中曾将砍头之声,加以描写)。该乐共分五段,而以"回思旧爱"一个主句(87),为全篇线索。第一段系回忆初恋时之甜蜜情形;第二段系描写跳舞大会之中,如何欢乐情形;第三段系描写山林风景,所有牧童之笛声、小鸟之歌声,皆能表现人生清福无涯,何必自寻烦恼;第四段系绑赴刑场行刑;第五段系被斩之后,与鬼狂舞。

87.

(2)《哈鲁尔德在意大利》(Harold en Italie)。系根据英国诗人拜仑(Byron)所作《贵公子哈鲁尔德》(Childe Harold)。该乐之中,亦以一个主句(88)为全篇线索。第

① 即《A大调"鳟鱼"钢琴五重奏》。

一段系描写哈氏在山情形；第二段系描写进香之人；第三段系阿蒲鲁逞（Abruzzen）峰上之情歌；第四段系描写狂放无度情形（Orgie）。

88.

（3）《罗蜜欧与尤里阿》（Romeo und Julia）。系依据英国诗人莎士比亚名剧而作。其内容为：意大利贵族孟特祈（Montecchi）、喀浦乃体（Capuletti）两家，因为世仇之故，彼此时时举行堂斗。孟氏有子名罗蜜欧者，尝爱一毫无心肝之女子鲁沙领得（Rosalinde），因是悒悒不乐。对于堂斗之事，亦无心参加。其友麦尔苦体屋（Mercutio），为解除罗氏烦闷起见，乃邀彼化装，同赴其敌人喀氏邸中所举行之跳舞大会。迨罗氏一到喀氏家中，看见喀氏之女尤里阿美丽异常，于是二人之间不免从此发生恋爱。而牧师乃阿冷处（Lorenzo）并暗中为彼二人证婚，盖欲由此以解除两家旧仇故也。但其间孟喀两家又复举行堂斗，罗蜜欧必须参加。其结果，罗氏竟将其爱人尤氏之表兄刺死。罗氏亦因此被法庭判决，逐出国外。时贵族喀氏逼迫其女尤里阿速嫁巴里王子。牧师乃氏为救该女起见，乃以“眠药”给与该女饮吃，饮后有如死去。家人遂将其厝于家坟之中。而牧师复以真正情形报告国外罗氏。惜罗氏竟未获得牧师此项密信，但闻尤氏已死之传说，于是从速奔回国内，前往坟园而去。不料园门之外，忽见巴里王子亦在彼处。不禁怒从中起，拔剑将其杀死。而自己则来到尤氏棺前，以剑自刺其胸而死。是时尤氏“眠药”之药力已过，如梦醒来。忽见其爱人业已自杀于其棺前，知已无法挽救，绝望之余，乃以罗氏之剑自杀。其后，两家之家长均来坟园。但见其子女双双自杀而死，不胜悲痛。更由牧师乃氏，将两人恋爱痛史，述说一遍。于是两家家长皆各自痛悼不已，从此消除旧仇，不复再为堂斗之举。

2. **开场音乐**（Ouvertüre）

伯尔柳迟所作“开场音乐”亦甚著名。其中尤以 Der Römische Karneval，Benvenuto Cellini、Corsar、König Lear 等等，最为人所乐闻。

3. **挽歌**（Requiem）

伯氏此项歌奏大乐，所用乐队非常之大，分为东、西、南、北四队。计有伸缩喇叭（Posaunen）二十四只，洋号角（Horner）十二只，洋喇叭（Trompeten）十二只，定音鼓（Pauken）十六架。盖已成为“军乐”组织，无复从前各大作家（如摩擦耳提）所谱“挽歌”之富于宗教虔诚意味矣。

4. **乐队音乐**（Orchesterstücke）

其最著名者，有《浮斯德之被罚》（Damnation de Faust）一种。其中共分三段：（1）Ung. Marsch，（2）Sylphentanz，（3）Irrlichtertanz。

八、门登思宋（Mendelssohn）

德籍犹太人，生于一八〇九年，死于一八四七年。其生平杰作为“法曲”（Oratorium）、“开场音乐”（Ouvertüre）等等。兹举其重要作品若干如下：

1. **法曲**

（1）《泡鲁斯》（Paulus)。共分两篇。其“开演音乐”系用圣歌“起来起来”（Wachetauf，ruftuns die Stimme）一调作基础。旋有女子一位（女高音）叙述基督教徒司特方鲁斯（Stephanus，死于西历纪元后三六年左右）殉教情形。其后司氏被拘，滔滔辩论。但群众方面，却声声要求，处以死刑。于是司氏乃受石殛之刑而死。

继司氏而起者，则为基督教牧师泡鲁斯（西历纪元后六四年左右，斩于罗马）为曲中之主要人物。前段所述司氏殉教情形，只算本曲一个“引子”而已。泡鲁斯对于宣传耶教一事，不遗余力。当时颇受犹太人之攻击，欲将其置之死地。但彼终受上帝保护，未为所害。本曲所叙，即系此段历史。

（2）《爱里阿斯》（Elias)。共分两篇。爱里阿斯係西历纪元前第九世纪之人。主张单独信仰犹太上帝（Jahve)，排斥其他诸神，与当时犹太国王阿哈白（Ahab）立于反对地位，盖该国王尝下令国中崇奉巴耳（Baal，神名）故也。其后爱里阿斯遂被放逐，寂居荒域。本曲所述即爱氏被逐情形及其荒域生活。

2. **开场音乐**

“开场音乐”作品，余于拙著《西洋歌剧讲话》之中曾屡次提及，本书之内，原不欲再行介绍。但门氏此种作品甚为著名，音乐会中，极喜演奏，故择其要者介绍如左：

（1）《夏夜之梦》（Sommernachtstraum)。此系英国大诗人莎士比亚所作之“话剧”。门氏特为其谱制“开场音乐”一篇，系成于一八二六年，是时门氏年仅十七岁。该剧内容，系述魔王阿白龙（Oberon）与其后反目，分室而居，但同在一个森林之中。一日，林中来了两对男女，彼此同受失恋痛苦。因为女郎黑乃拿（Helena）恋爱少年德买推里五斯（Demetrius)，而德氏却恋爱另一女郎海尔米阿（Hermia)，同时该女海氏又恋爱另一少年李桑得（Lysander)，而李氏却又恋爱上述女郎黑氏，成为一种“环形恋爱”。魔王见而怜之，乃用魔术，玉成彼等有情眷属。德、黑二人及李、海二人，各自成为夫妇。是时工人车特耳（Zettel)，因参预雅典内廷演剧之故，正率同伴数人，

前来林中练习。魔王阿氏见之，乃欲利用车氏，与其后开一玩笑。其法先用“爱汁”洒入该后眼中，然后又使车氏带一驴头面具出来，而该后竟误认为爱神，上前与之接吻。其后魔王阿氏乃将一切魔术退去。现在雅典内廷方面，举行婚礼演剧，工人车氏等等扮演趣剧登场。魔王阿氏亦与其后和好如初。

门氏所谱“开场音乐”，已将剧中各种情景先行绘出。谱中（89）一段，系描写月夜妖魔出没情形，（90）系形容蹒跚而舞之态。

89.

90.

（2）《海白里登》（Hebriden)。系苏格兰西南方面岛名，门氏此篇音乐，系描写该岛海边一种幽密神怪情形。（91）一段系描绘该处神秘不可思议之状，（92）一段系形容海中波浪起伏之声。

91.

92.

（3）《麦鲁舍乃》（Melusine)。系一位鱼身女怪，曾幻形前来人世，与某爵邸结婚。是为后来法国 Lusigoan 一族之祖。其后该女偶现原形，为其夫所见，该女乃大号而去，不复再来。谱中（93）一段系描写波浪之声。

93.

（4）《海波不兴平安驶行》（Meeresstille und glückliche Fahrt)。系根据德国大诗人哥德（Goethe）名著而谱。其中描写风平浪静及波起涛涌两种现象，极为淋漓尽致。

（5）《归自外地》（Heimkehr aus der Fremde)。系门氏为其父母结婚二十五周年纪念而作。其中主句为（94)。

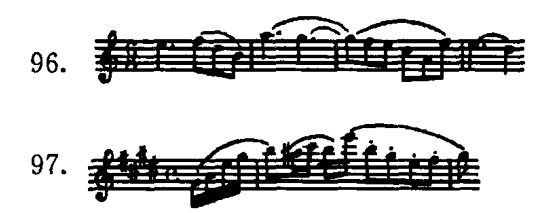
94.

（6）《阿塔里阿》（Athalia)。阿氏系犹太国王阿哈白（Ahab，西历纪元前第九世纪）之女，嫁与 Jorams 为妻。其后，阿氏设法尽将宗室诸人害死，自己临朝摄政六年，后亦为人刺杀。门氏此篇音乐主句为（95)。

95.

3. **提琴空澈堤**

门氏所作提琴空澈堤（《E 阴调》①），为欧洲音乐会中最喜演奏之作品。共分三篇，其第二篇中之主句（96）及第三篇中之主句（97），尤为世人所醉心。



4. **钢琴空澈堤**

门氏此项作品，以《G 阴调》② 一种，为最著名。

5. 《**无字之诗**》(Die Lieder ohne Worte)。

是短篇钢琴音乐，但篇篇皆寓有诗意，故称为“无字之诗”。为初学钢琴者练习之最好材料。

6. **诗乐**

门氏此项作品，以《春歌》（Frühlingslieder）、《我欲乘风翼》（Auf Flügeln des Gesanges，参看拙作《西洋音乐与诗歌》中华书局出版）等等最为著名。

7. **歌奏大乐**

(1)《五月一日之前夕》(Walpurgisnacht)。Walpurga 系女传教师，在西历纪元后第八世纪之时，由英到德，宣传耶教，不遗余力。其后教会中人，即以五月一日为彼之纪念日。在五月一日之前夕（即四月三十夜），相传为群妖活动期间。门氏此篇音乐，初写春日风光明媚情形，继而天色入晚，巡丁击柝，鸱枭狂叫，于是群魔出现，其后僧侣多人出来举行祈祷，巡丁是时，业已吓得魂不附体，最后乃以祈祷之歌，终结全篇。

(2)《安低果乃》(Antigone)。系根据希腊大诗人琐福克乃斯（Sophokles）所作之悲剧。其内容为：希腊国王约底谱斯（Ödipus），童时因为天神预示，此子将来必当弑父娶母之故，被人送到国外教养，以除祸根。迨彼长成之后，彼遂误以教养之人，为其亲生父母。一日，彼赴国都而去，中国途遇见其生父希腊国王那足斯（Lajos），但彼此均不相识。继而因为口角之故，约氏竟将其生父那氏打死。当约氏身抵国都之时，正值女妖史芬克斯（Sphinx）作祟之际。盖该女妖提出难谜，强人苦猜，不中者，辄杀之。迨约氏到后，竟将该谜猜中，于是该女妖遂堕入深渊而亡。国都之危既解，众人因拥约氏为王，并以国王那氏遗后，赠彼为妻，以作奖赏。而当事者固不自知其为母子也。其

① 即《E 小调小提琴协奏曲》。

② 即《G 小调第一钢琴协奏曲》。

后，竟生子女四人，子为司台阿克乃斯（Eteokles）及波里乃克斯（Polyneikes），女为安低果乃（Antigone）及依时买乃（Ismene）。某年，国都发生大疫，国王约氏因征国中卜者占问，乃有卜者台乃斯阿时（Teiresias），直将国王约氏弑父娶母之真相暴露。国王约氏闻之，悔恨无已，乃自将双眼刺瞎，逃人遐荒苛罗诺斯（Colonos），以寻死所。只有公主安低果乃一人伴之。国王约氏逃亡之后，其子司、波两氏，互争王位，相战而死。其舅克乃翁（Kreon）继承王位，并以波氏擅攻国都，罪不容诛，禁人掩埋其尸。时国王约氏已死于外，公主安低果乃复回故都。国王克氏之子海猛（Hämon）一见公主安氏之后，甚为恋爱。安氏目睹其兄波氏之尸，经久不葬，于心难忍，乃违国王克氏之命葬之。国王克氏大怒，遂处公主安氏以活埋之死刑。而王子海猛营救安氏不得，遂亦自杀于其刑场之旁。

（3）《国王约底谱斯之在苛罗诺斯》（Ödipus in Colonos）。其内容，请参看上列（2）安低果乃一段。

8. 生风里

门氏此项作品，以《A 阴调》（一名《苏格兰生风里》）、《A 阳调》（一名《意大利生风里》）两种为最著名。

九、雪盆（Chopin）

波兰人，生于一八一〇年二月，死于一八四九年。对于钢琴音乐一道，尝有空前之贡献，其作品有如夜月观云，空涉遐想，寻愁觅恨，似傻如狂，颇与吾国诗中之李商隐相似。

1. 钢琴独奏谱

（1）《瓦尔察》（Walzer）。本系维也纳跳舞乐名，用 3/4 拍子。但雪氏此项作品，则非为跳舞而作，不过藉用该乐之名以及其拍子形式而已。论者谓史特老司所作之瓦察尔（参看第十四章）是为“双足跳舞”而作，雪盆所作之瓦尔察，则为“心弦跳舞”而作，可谓知言。雪氏此项乐谱共有十五篇，其中尤以《H 阴调》（Op. 69，2）、《^{b}D 阳调》（Op. 70，3）、《^{b}A 阳调》（Op. 34，1）、《^{b}G 阳调》（Op. 70，1）、《A 阴调》（Op. 34，2）、《F 阴调》（Op. 70，2）等等最为著名。

（2）《马琐耳喀》（Mazurk）。系波兰跳舞乐名，亦系 3/4 拍子。但其主要节奏为：

雪氏此项作品共有五十六篇，音色柔嫩，形式玲珑。

(3)《波诺乃色》(Polonaise)。亦系波兰跳舞音乐，亦系 3/4 拍子，其主要节奏为：

雪氏此项作品共有十二篇，其中尤以《A 阳调》(Op. 40，1)、《C 阴调》(Op. 40，2) 等等最为人所乐闻。

(4)《夜乐》(Nocturne)。系清夜叙情之乐。雪氏此项作品共有十九篇，其中尤以《♯F 阳调》(Op. 15，2)、《G 阴调》(Op. 15，3)、《G 阴调》(Op. 37，1)、《G 阳调》(Op. 37，2)、《H 阳调》(Op. 32，1)、《F 阳调》(Op. 15，1)、《♯C 阴调》(Op. 27，1)、《♭D 阳调》(Op. 27，2，下列 98 一例即为该篇之主句) 等等最为著名。

98. 

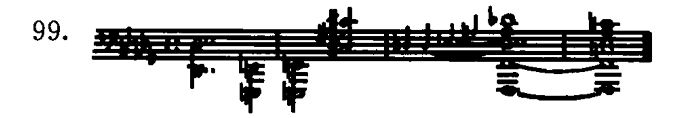
(5)《史歌》(Ballade)。共有四篇。亦系钢琴独奏之乐。其内容系雪氏叙述其少年情史，或其故乡往事。

(6)《安蒲弄体曲》(Impromptu)。共有四篇。系自由表情之作，无一定篇法。

(7)《练习集》(Etude)。共有二十七篇。是供学习钢琴者练习钢琴之用。但其作品价值，却超过其练习用途。尤以《E 阳调》(Op. 10，3)、《♭G 阳调》(Op. 10，5，按该篇只用琴上黑键)、《♭A 阳调》(Op. 10，10)、《C 阴调》(Op. 10，12，亦名《革命练习曲》〔Revolutionsetude〕。因雪氏谱此之时，正俄国占领波兰首都之日也)、《♯G 阴调》(Op. 25，6)、《♯C 阴调》(Op. 25，7)、《♭D 阳调》(Op. 25，8) 等等最为著名。

(8)《引子》(Praeludium)。其性质原系一篇乐谱之开篇一段引子，但事实上，此项作品已独自成章，初不必再有其他乐谱继于其后，故引子自身，已成独立之乐。雪氏此项作品共有二十五篇。

(9) 钢琴琐那台。共有《B 阴调》(99 一例即该乐开始一段，是用极为胆大之不协和音阶)、《H 阴调》两种，亦甚著名。

99. 

2. 钢琴空澈堤

共有《E 阴调》、《F 阴调》两种，亦常为世人所乐闻。

3. **诗乐**

其最著名者有 Litauisches Lied 等等。

一〇、薛满（Schumann）

德人，生于一八一〇年六月，死于一八五六年。为罗曼主义派之健将，同时亦为音乐论坛之文豪。其作品以短篇钢琴乐谱及诗乐两种最为名贵。兹举其重要著作如下：

1. **钢琴独奏谱**（Klavierstück）

薛氏常将此项短篇乐谱若干合成一集，每集皆有专名，如 Phantasiestücke，Kreislerina，Karneval，Kinderszenen，Album für die Jugend 之类，在 Kinderszenen 一集中，如《就眠的小孩》（Kind im einschlummern）一篇，描写小孩疲倦之时，眼皮屡向下垂之状（100），十分毕肖；又如《梦境》（Träumerei）一篇，描写人生悲欢情形，令人发生一种怅望苍茫之感。

100.

其在 Album für die Jugend 一集中，如《欢乐的农夫》一篇，用极简单的音调，描写农人天真烂漫、快乐无涯之情形，大有羲皇上人之概。

2. **诗乐**

薛满所作"诗乐"其名贵实为许伯堤以后之第一人。薛满生平此项作品，约有三百篇左右，其中以一八四〇年所作为最多。盖是年为彼新婚之岁，爱情诗意同时如潮汹涌故也。其作品中之最著名者则有 Mit Mythen und Rosen，Myrten，Nussbaum，Mondnacht，Frühlingsnacht，Frauenliebe und Leben，Seit ich ihn gesehen，Liebes Frühling，Dichterliebe，Nun hast du mir den ersten Schmerz getan，Die Grenadiere 等篇（拙作《西洋音乐与诗歌》中曾介绍其《卿似一枝花》一篇）。

3. **法曲**

薛氏所谱此项作品，以《安乐园与拍里》（Paradies und Peri）一曲为最著名。其内容是印度"空气女仙"名为拍里者，受球面所冲击，撞到安乐园门首。当时安乐园方面曾与该女仙拍里相约：如伊能在世上寻得一种"上帝最喜之物"携来此间，则安乐园当开门欢迎伊来。于是该女仙乃到红尘，遍寻此物。如"英雄最后之热血"，"新娘最后之

叹息”等等，皆为安乐园方面所不接受。最终，伊乃寻得一点“老盗忏悔之热泪”，于是安乐园之门忽开，迎伊进去。下列（101）即为女仙拍里所唱之歌。

101.

Ich ken-ne dich Ur-ne mit Schät-zen ge füllt

4. **生风里**

薛氏所作生风里，共有《♭B阳调》①、《C阳调》、《♭E阳调》、《D阴调》四种，其中以《♭B阳调》一种最为著名。

5. **钢琴空澈堤**

系《A阴调》，为欧洲音乐会中所常奏。

6. **四人丝弦合奏曲**

共有《A阴调》、《F阳调》、《A阳调》三种，亦甚名贵。

7. **五人合奏曲**

系由一架钢琴、两个小提琴、一个中提琴、一个大提琴合奏，系♭E阳调。

一一、李斯志（Liszt）

匈牙利人，生于一八一一年，死于一八八六年，为演奏钢琴之名手。其在作品方面，则以“生风里诗”（Die symphonischen Dichtungen）等等，最为著名。
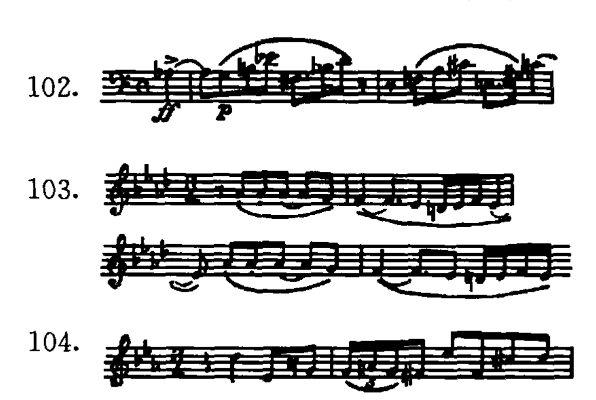
1. **生风里**

（1）《浮斯德生风里》（Faustsymphonie）。老儒浮斯德（Faust）为求知欲所困，拟自戕其生。事为魔鬼墨飞斯妥非乃时（Mephistopheles）所见，急起阻之，并施还童之术，使浮斯德变成少年。又勾引良家女子格乃提心（Gretchen）与浮氏私通，继而该女大为社会所不容，备受精神痛苦，而魔鬼墨氏则在旁大笑。其后墨氏又引浮氏作种种游戏人间之事。

关于浮斯德故事见于德国文学作品者，为数极众。其中以哥德（Goethe）所著为最著名。李氏之乐，即本哥德作品。该乐共有三篇，而以浮、格、墨三人之名，分名其

① 即《♭B大调第一“春天”交响曲》。

篇。下列谱中（102）系描写浮氏，（103）系描写少女格氏，（104）系描写魔鬼墨氏。



（2）《但丁生风里》（Dantesymphonie）。系根据意大利诗人但丁（西历纪元后一二六五年到一三二一年）主要著作 Divina Commedia（直译则为《神仙趣剧》，如照内容取名，则宜称为《神游幻境》）。按但丁此项作品，共分三部分。每部分包含三十三篇歌曲，计九十九篇。再加上引子歌曲一篇，总计一百篇。每篇复分三段。换言之，全书分配，以“三”为本，因此数在欧洲中古时代系一种神圣数目故也。该书内容，是但丁自述：一日迷路深林之中，为三只猛兽所困。于是，但丁少时情人白阿推里斯（Beatrice）乃遣哲人 Virgil 前来导彼出险，并偕其往游九重地狱（Inferno）及清洁峰（Purgatorio）。最后又由其情人白氏亲自引其遨游九天（Paradiso）。当但丁神游各界之时，途遇先哲无算，对于一切人生问题，均有深切讨论，可谓伟大已极。

李斯志之乐共分三篇。第一篇描写地狱（Inferno）；第二篇描写清洁峰（Purgatorio）；第三篇描写天国（Magnificat，系天主教堂赞美歌之名称）。

2. **生风里诗**（Symphonische Dichtung）

前面所述 1. 生风里，亦是以“诗料”为基础，已与从前所谓“生风里”之专以“表情写意”为主者不同。但李氏该项生风里尚分“篇”数，犹与从前生风里组织相近。至于“生风里诗”，则每种只有一篇，每篇之长短布局，专以诗料内容为转移，遂与从前所谓生风里大异其趣矣。李氏此项“生风里诗”作品，计有十二。兹请分述如下：

（1）《山上所闻》（Ce qu'on entend sur la montagne）。系根据法国诗人雨果（Hugo）所作之诗。雨果一日立在峰头，遥闻下方忽来两种声音，一则清而正，有如上界仙家之声；一则浊而悲，有如哭述世人之苦。李氏音乐，即在描写此两种极端相反之情境。

（2）《船子之歌》（Tasso lamento e trionfo）。系根据意大利船夫歌曲而作。

（3）《人生忧乐》（Les Préludees）。系根据法国诗人那马吞（Lamartine）所作之诗，描写人生或忧或乐之情形。其中主句（105）颇具自然流露之美，最为欧洲民众所喜听。

105. [music notation]

(4)《阿尔非由斯》(Orpheus)。希腊神话时代之歌者阿尔非由斯，因其妻去世，悲伤无已，乃身入地狱，寻觅其妻，并以歌声，感化鬼神，复将其妻引还人世。

(5)《拍鲁买台由斯》(Prometheus)。系希腊神名。该神曾窃上帝之火，以救人类，事为上帝所发觉，乃将该神之身镕贴山岩之上，并令天鹰咬烂其肝。但该神却能忍痛支持，后为上帝所赦。

(6)《马车巴》(Mazeppa)。马车巴系波兰国王之侍者，因与某贵族的夫人通奸之故，被该贵族将其赤身捆在马上，然后纵马驰去，听其自生自灭。其后马氏跑到俄国，获得彼得大帝之信任，为其侍臣。

(7)《庆祝之歌》(Festklänge)。内容系描写举行庆祝时之情形。

(8)《英雄怨歌》(Heldenklage)。内容系描写一位英雄悲愤之情。

(9)《匈牙利》(Hungaria)。内容系描写匈牙利如何受压迫，如何为自由而战，以及如何胜利之经过。

(10)《黑谟乃提》(Hamlet)。丹麦太子黑谟乃提留学外地，一日忽接其父死耗，乃从速奔丧回家。归时，适遇其母后改嫁其叔克老底五斯(Claudius)，克氏并已继承其兄之王位。太子黑氏见此情形，不免顿生疑惑。其后黑氏又于梦中得见其父告以被人刺杀之情形，并促其从速报仇。当太子醒来之后，犹恐自己精神错乱，以致疑心生暗鬼。于是彼乃设法侦察其叔行动以明真相。故意佣请优伶，扮演其梦中所见其父被杀之情形，并邀其叔列席观剧。果然，其叔看到暗杀一段，陡然有动于中，变色而去。太子遂知其父被人暗算之事乃是千真万确，因怀杀叔弑母之念，以报父仇。但彼为人性质过于温和，实无勇气为此。其结果彼乃陷于癫狂状态，自己反对自己，甚至于反对自己最为恋爱之屋非里阿(Ophelia)。本来黑氏报仇机会甚多，但彼均一一错过。一日彼在其母房中，报仇之念又生，但彼又复强自压迫，宁将其房中侍者一人杀死，以泄其忿。而此侍者非他，即其爱人屋女之父也。屋女痛其父之惨死，以及所欢之癫狂，悲不自胜，乃投水自杀。屋女之兄，于是在外起兵为父及妹报仇。而国王克氏遂以此次举动，罪在太子黑氏一人，因将其逐往英国而去。太子自知到英必死，乃中途折回。国王克氏又密令屋氏之兄，与太子决斗。迨两人交手之后，太子忽受重伤。于是太子负痛，力将其敌之剑夺去，并将其敌及国王两人杀死，太子自己旋亦死去。而王后是时亦因误饮毒酒而死(按该酒系国王克氏欲毒太子而设者)。请参看英国诗人莎士比亚所作《黑谟乃提》一剧。

(11)《匈奴之战》(Hunnenschlacht)。系描写匈奴侵入欧洲时之战争。

(12)《理想》(Ideale)。系描写一位热血青年如何努力向上，爱好自然，以及待友

真挚之情形。但事实上，却往往令其失望，于是懊恼不已。其中主要乐句为（106）。

106.

3. **钢琴空澈堤**

李氏此项作品，有《♭E阳调》及《A阳调》两种，亦甚著名。

4. **钢琴独奏谱**

（1）《匈牙利狂歌》（Ungarische Rhapsodien）。其材料系取自匈牙利民谣舞乐等等。其后李氏复自将此项作品之一部改为“乐队音乐”。现在西洋音乐会中甚喜奏之。

（2）钢琴琐那台。李氏曾作《H阴调钢琴琐那台》一种，系献与德国音乐大家薛满者。其篇幅虽只有一篇，但极难奏。

5. **诗乐**

李氏在西洋诗乐作品中亦占重要位置。其作品如Es muss ein Wunderbares sein（参看拙著《西洋音乐与诗歌》中之《其乐当无穷》一篇）、Ich liebe dich、Veilchen等等。

6. **法曲**

（1）《圣爱里沙白提故事》（Die Legende von der heiligen Elisabeth）。圣爱里沙白提（生于一二〇七年，死于一二三一年），系匈牙利国王之女，嫁与德国伯爵路易（Ludwig）为妻，为人乐善好施，贤慧异常。不幸其后伯爵路易参加十字军之役，出征而去。伊在家中为其戚党所虐待，憔悴悲伤，以至于死。李氏音乐，即系描写此段故事。其中音乐主句为（107）。

107.

（2）《基督》（Christus）。共分三篇。其内容系描写耶稣降生、传教、受刑、复活等等故事。

一二、法郎克（Franck）

比利时人，生于一八二二年，死于一八九〇年。其生平作品，以法曲为最著名，其次则为器乐，为第十九世纪法国音乐之中坚人物。

1. **法曲**

其最著名者为 Béatitudes（《真福》）一种。其中共分九篇，第一篇为引子（Prolog），其余八篇则是依照《马太福音》第五章第三节至第十节所记。下列（108）一句，为第一篇引子之主句，而且同时为全部音乐之中心主调；至于（109）一例，则为末篇之主句。

108.

109.

此外，尚有《赎罪》（Rédemptions）法曲一种，亦甚著名。

2. **生风里**

其《D 阴调生风里》一种，亦最为音乐会中所乐奏。

3. **房中乐**（Kammermusik）

法氏此项作品之著名者，计有提琴琐那台（《A 阳调》）、四人丝弦合奏曲（《D 阳调》）、五人合奏曲（《F 阴调》）等等。

一三、白鲁克兰（Bruckner）
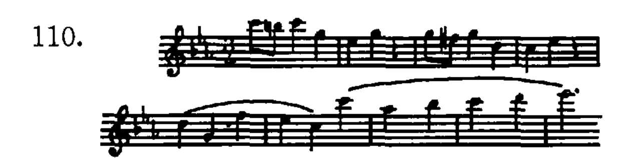
奥人，生于一八二四年，死于一八九六年，为罗曼主义者。其生平杰作，为生风里九种。彼为著名演奏大风琴之专家，故其作品“音色”亦偏于大风琴“音色”，换言之，凡闻彼之乐队音乐，殆有如大风琴音乐一样，甚为混合融协。当时与彼齐名之德国音乐家柏纳谟斯（Brahms），其作品之特色，则又以“房中乐”之“音色”为主，换言之，各音界限，异常分明。因此，白、柏两派信徒，各拥一尊，互相攻击，在音乐史上甚为有名。

1. **生风里**

（1）《C 阴调》。性质激昂慷慨，热烈万分，犹带旧时作风色彩。

（2）《C 阴调》。则由热烈一变而为平淡。其“诙谐”（Scherzo）一篇之主句（110），尤为世人所乐闻。

110.



（3）《D 阴调》。系献与德国大音乐家瓦庚来（Wagner）者，颇具英雄奋斗精神。其第二篇中之主句（111），尤富真挚自然之美。

111.

（4）《♭E 阴调》。一名《罗曼主义生风里》，颇能表现自然界之美；尤其是第三篇之“打猎音乐”最为动人。
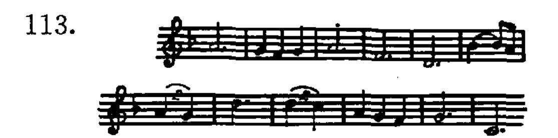
（5）《B 阳调》。颇含宗教信仰意味。盖白氏生平，实系一位倾心信仰基督之天主教徒故也。

（6）《A 阳调》。其第二篇中之温语安慰一段（112），闻者无不为之泪垂。

112.

（7）《E 阳调》。成于一八八三年。其第二篇系一种“悲悼音乐”，盖白氏预知瓦庚来氏不久于人世，甚为哀惋故也（按瓦氏即死于是年）。其第三篇中之主句（113），亦极受人欢迎。

113.



（8）《C 阴调》。其第一篇之主句（114）最为动人，直入心底。其第三篇“慢板”（Adagio），篇幅甚长，充满真挚诚笃之情。

114.

（9）《D 阴调》。只作三篇，未完而死。其第一篇，描写自然界之壮观，多为前人所未发。其“慢板”一篇，尤富虔诚祈祷之意。

2. **歌奏大乐**

（1）《弥撒》（Messe）。系 F 阴调，成于一八六八年。

（2）《赞美歌》（Tedeum）。该乐成于一八八五年。白氏原欲用此以为第九生风里之结尾，惜白氏竟未如愿，将该生风里完成而死。

一四、史特老司（J. Strauss）

奥人，生于一八二五年，死于一八九九年。为跳舞音乐瓦尔察（Walzer）之名手（其父亦是此中巨擘，但其名为子所掩，故本书不再列举），此项音乐，虽非大雅之作，但近年欧洲音乐会中，亦复时常演奏，故亦不可不知。

1. **瓦尔察舞乐**（Walzer）

史氏此项音乐最为一般民众所喜者，有 An der schönen blauen Donau、Künstlerleben、Geschichten aus dem Wiener Wald、Wiener Blut、Bei uns z'Haus、Wein，weib und Gesang、Rosen aus dem Süden 等等，均能表出维也纳人士轻倩优美之特色。

一五、柏纳谟斯（Brahms）

德人，生于一八三三年，死于一八九七年。其作品上入古典主义堂奥，时人至列之为"三大 B"之一。所谓三大 B 者，即 Bach（巴赫）、Beethoven（白堤火粉）、Brahms（柏纳谟斯）三大音乐家是也。但在他方面，彼却最为当时盛行之罗曼主义派瓦庚来信徒所排斥。平心而论，柏氏作品之中，亦尝采罗曼主义作风之长（柏氏少时最崇拜罗曼主义大音乐家薛满〔Schumann〕），不过不若其他一般罗曼主义信徒之趋于极端耳。

1. **生风里**

（1）《C 阴调》。其性质颇与白堤火粉之第五生风里相近。共有四篇，第一篇充满孤苦、奋斗之精神；第二篇则又有如战罢休息，发生一种和平空气；第三篇颇带愉快意味；第四篇则又重起奋斗，直至战胜环境而后已。其第四篇主句（115）系采用白堤火粉所作音乐，柏氏亦尝向人自承不讳。

115. 

（2）《D 阳调》。共有四篇。第一篇颇带罗曼主义色彩，令人如处洞天福地、海市蜃楼；第二篇则又悲从中来，不能自已；第三篇性质愉快，有如村人起舞（116）；第四篇则欢声雷动，令人精神兴奋。

116.

（3）《F 阳调》。共有四篇。第一篇颇具英雄气概；第二篇则有如浅俗民谣（117），极其自然；第三篇略带忧愁之色；第四篇则充满了奋斗精神。又柏氏此种作品之中，尝将第一篇中第一主句（118）之材料，屡次应用于各篇之中，以作维系全部之具。

117.

118.

（4）《E 阴调》。共有四篇。第一、第二两篇均带罗曼主义色彩；第三篇性质滑稽神秘；第四篇之主句为（119），最能表现柏氏个性。

119.

2. **歌奏大乐**

（1）《德意志挽歌》（Deutsches Requiem）。系由独唱、歌队合唱、乐队合奏所组成，其中共分七段。第一、第二、第四、第七各段以“歌队合唱”为中心；第三、第六两段以“男中音独唱”为中心；第五段以“女高音独唱”为中心。至于各篇性质，第一至第三段皆带悲伤严肃色彩；第四、第五两段则较为温和庄静；第六段系报告“复活”情形，欢声雷动；第七段一片祥和之气，溢于宇宙。

（2）《狂歌》（Rhapsodie）。系根据德国诗人哥德（Goethe）作品而谱。由“女中音独唱”、“男歌队合唱”、“乐队合奏”种种所合成，其内容系描写该寂寞少年所经过之悲境。

（3）《凯歌》（Triumphlied）。作于一八七一年。系描写一八七〇年之普法战争，献于德皇威廉第一，共分三篇。第一篇系以当时德国国歌（Heil dir im Siegerkranz）为主句；第二篇则系感谢上帝之辞；第三篇欢声雷动，庆贺战胜。

（4）《命运之歌》（Schicksallied）。系描写人心为生死问题所萦绕，希望长生安静，而反陷于悲苦烦闷之情形。

（5）《送葬词》（Nänie）。偏于叙情体一面。

3. **开场音乐**

（1）《悲哀的开场音乐》（Tragische Ouvertüre）。系描写人生所遇各种悲运情形。

(2)《大学庆典之开场音乐》(Akademische Festouvertüre)。其中系以德国大学生平日所唱各种著名歌曲为材料。

4. 提琴空澈堤

系《D阳调》,与白堤火粉所作之《D阳调》,门登思宋所作之《E阴调》为西洋三大"提琴空澈堤",时常演奏。但白、门、柏三人自己却非提琴专家,而其作品价值,反超过一般著名提琴专家所自谱之"提琴空澈堤"。此无他,因白氏等的作品是从"音乐本身价值"着眼,而其他提琴专家之作品,则多在"技术能力方面"用工夫故也。

5. 钢琴空澈堤

柏氏此项作品,有《D阴调》及《B阳调》两种。其中以《D阴调》为最著名,成于一八五九年,颇带悲惨色彩。大约曾受彼所敬爱之音乐家薛满氏一八五四年投江自杀的影响(按薛满晚年得精神狂乱之症,于一八五四年投江自杀,遇救。一八五六年七月死去)。

6. 四人丝弦合奏曲

柏氏此项作品有三:

(1)《C阴调》。近于男性奋斗。

(2)《A阴调》。近于女性温柔。

(3)《B阳调》。近于愉快活泼。

7. 钢琴四人合奏曲 (Klavier—Quartett)

用钢琴、小提琴、中提琴、大提琴、四种合奏。有《G阴调》、《A阳调》、《C阴调》三种,其中以《G阴调》一种为最著名。

8. 钢琴三人合奏曲 (Klavier—Trios)

有《H阳调》、《C阳调》、《C阴调》各种,其中以《H阳调》一种最著名。

9. 洋箫五人合奏曲 (Klarinettenquintett)

由洋箫一件、小提琴二件、中提琴一件、大提琴一件合奏,系《H阴调》(Op. 115),为柏氏晚年火候精到之作。

10. 诗乐

柏氏在近代西洋诗乐界中,亦复极有贡献。其最著名者如《野寂》(Feldeinsamkeit)、《坟园之中》(Auf dem Kirchhof)、《五月之夜》(Mainacht)、《我犹识归途》(请参看拙作《西洋音乐与诗歌》)等等,皆为千古绝唱。

一六、圣商（Saint-Saëns）

法人，生于一八三五年，死于一九二二年。系继伯尔柳迟衣钵之人。于“器乐”一道，甚有贡献。尤以生风里诗为其特长。

1. 生风里诗

圣商此项作品，其最著名者为《骷髅跳舞》（Danse Macabre）。初由死神用“走音提琴”（系将小提琴之七弦降低半音）将冢中骷髅唤起，下列主句（120）即是形容骷髅跳舞之状。有时并将该项主句在木质敲击乐器（Xylophon）之上演奏，则又有如周身枯骨自相撞击之声。（121）一句则系表示该骷髅将其两只枯骨手膀向外伸张之状。最后，鸡声忽鸣（是用“洋唢喇”〔Oboe〕之音以形容之），骷髅乃没。

120.

121.

圣氏此项“生风里诗”，除上述《骷髅跳舞》外，尚有 Le Rouet d'Omphale、Phaëthon、La Jeunesse d'Hercule 等等。

2. 钢琴空澈堤

圣氏所作《G 阴调钢琴空澈堤》亦甚著名，音乐会中时常演奏。

一七、夏可夫斯基（Tschaikowsky）

俄人，生于一八四〇年，死于一八九三年。为近代俄国伟大作家。其性质偏于叙情一派，不少悲伤哀怨之音。

1. **生风里**

夏氏所作生风里，计有六种：（1）《冬梦生风里》（Winterträume）[1]、（2）《C 阴调》、（3）《D 阳调》、（4）《F 阴调》、（5）《E 阴调》、（6）《H 阴调》，其中以第（6）种为最著名。第（6）种系成于一八九三年，亦名《热情生风里》（Pathétique），共有四篇。第一篇系 4/4 拍子，先用短段“慢板”以引起，充满哀怨之音，继而转入“快板”，于是一片热情流露，不可遏止；第二篇“快板”，用 5/4 拍子，在西洋音乐作品中最为少见；第三篇“快板”，系 12/8 拍子；第四篇“慢板”，系 3/4 拍子，复表现一种衰落死亡之象，而夏氏亦于是年物故。

2. **生风里诗**

其最著名者有 Francesca da Rimini（下列 122，即为该乐名句之一）、Der Sturm、Romeo und Julia、Manfred、Hamlet 等等。

122.

3. **乐队舒怡台**

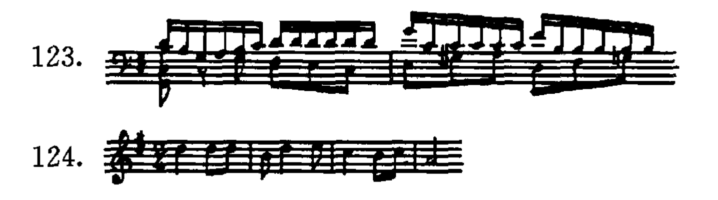
夏氏此项作品，有（1）《D 阳调》、（2）《C 阳调》、（3）《G 阳调》、（4）Mozartiana、（5）Dornrëschen、（6）Nussknacker 等等，其中尤以第（1）第（6）两种为最著名。

4. **开场音乐**

夏氏所作《一八一二年庆贺开场音乐》[2] 一种，系纪念拿破仑时代之法俄战役。其中俄国之哥萨克军歌、法国之马赛歌均被采用，最后乃以俄国国歌终之。

5. **丝弦乐队音乐**（Streichorchesterstück）

专用丝弦乐器演奏。其最著名者为《夜乐》（Serenade）一种，共分四篇。第一篇之内，系将德国近代罗曼派音乐大家薛满作风（篇中第一主句），及德国古代巴鲁克派（Barock）音乐大家亨登作风（篇中第二主句，参看下列 123 一例），融成一炉；第二篇系用德意志舞乐瓦尔察；第三篇系描写良宵之景；第四篇系用俄国音乐为主句（参看下列 124）。



① 即《G 小调第一交响曲》，又名《冬日之梦》。

② 即《一八一二年序曲》。

6. **钢琴空澈堤**

系《^{b}B 阴调》，亦最为西洋音乐会中所乐奏。

7. **提琴空澈堤**

系《D 阳调》，亦甚著名，又《悲凉之夜乐》（Sérénade Mélancholique）一种，亦系以小提琴为主要乐器，而用乐队伴之，亦为世人所欢迎。

8. **四人丝弦合奏曲**

则有《D 阳调》、《F 阳调》、《^{b}E 阴调》等等，亦甚名贵。

9. **钢琴独奏谱**

以《无字之诗》（Lied ohne Worte）等等最为著名。

10. **诗乐**

以 Das War im ersten Leuzesstrahl、Im Wogenden Tanze 等等最为有名。

一八、格里克（Grieg）

那威人，生于一八四三年，死于一九〇七年，系罗曼主义派，但充满了北欧半岛民族之特质。其生平杰作为易卜生（Ibsen）所著《派尔根堤》（Peer Gynt）剧中之各段音乐，以及钢琴独奏作品等等。

1. **《派尔根堤舒怡台》**（Peer Gynt—Suite）

格氏此项音乐，原为易卜生所作《派尔根堤》一剧而作。但在音乐会中，亦尝演奏，称为《派尔根堤舒怡台》（Peer Gynt—Suite），共分两集。第一集为（1）《黎明之声》、（2）《爱舍之死》、（3）《酋女安里推拿之舞》、（4）《山王之殿》；第二集为（1）《抢亲》、（2）《亚剌伯之舞》、（3）《派尔根堤之归里》、（4）《苏维叶之歌》。

其内容系叙述一位少年派尔根堤故事。派氏脑中充满了幻想，欲为一国之君，常冒险远游。最初误入山王魔穴，受尽磨折。迨派氏脱险之后，乃与其爱人苏维叶筑室山中，共享清福。但其时派氏之母爱舍又复病到垂危，于是派氏又不得不离去爱人，奔视其母。其后派氏复游摩洛哥，见酋女安里推拿之跳舞美术，不禁神往。最后，乃归故里，死于其爱人苏维叶腕中。

2. **丝弦乐队音乐**

专用丝弦乐器演奏。其最著名者有《创伤之心》（Herzwunden）、《最后之春》

(Lefzten Frühling)、《何尔伯格舒怡台》(Holberg—Suite，按此乐系纪念丹麦诗人何尔伯格二百年生日而作）等。

3. **提琴、钢琴琐那台**

格氏此项作品，以《C阴调》为最著名。下列125系该乐第一篇之第二“主句”，最足以表现格氏制调特色。盖格氏每制一调，常喜将调中一段连奏数次，然后再向前行。譬如125一例之中，第三、第四两拍系模仿第一、第二两拍（按第三拍系将第一拍之音节稍稍加以变化)，第五、第六两拍系模仿第一、第三两拍，是也。至于126一例，则系该乐末篇之第二“主句”。

125.

126

除《C阴调琐那台》之外，《F阴调》及《G阳调》两种琐那台，亦甚为世人所欢迎。

4. **钢琴独奏谱**

名作极多，尤以《E阴调琐那台》(Op. 7)[①]、《那威嫁礼》(Op. 19 Norwegischer Brautzug)、《蝴蝶》(Schmetterling)、《小鸟》(Vöglein)、《爱情》(Erotik)、《告春》(Au den Frühling，按自《蝴蝶》以下四篇，皆系Op. 43）等等最为著名。

5. **钢琴空澈堤**

系《A阴调》，最为有名。下列127及128系第一篇之主句，129则为末篇佳句，有如儿童歌音，清越可爱。

127.

128.

129.

6. **诗乐**

其最著名者有《归途之中》(Auf der Reise zur Heimat)、《临溪》(Au einem Bache)、《我爱你》(Ich liebe dich）等等。

① 即《E小调钢琴奏鸣曲》，作于1865年。

一九、吴尔湖（Wolf）

奥人，生于一八六〇年，死于一九〇三年。为近代西洋诗乐之大家。其作品特色有三：第一，从前许伯堤、薛满、柏纳谟斯辈之诗乐系以歌音为主，而用钢琴伴奏，现在吴氏作品，则歌音及钢琴同占重要位置，立于平等地位。第二，从前许、薛、柏诸人作品皆注重歌音之流丽悦耳，近于曼声清唱，现在吴氏之歌音则以适合歌词字句音节为务，类于高吟朗诵（Deklamation）。第三，从前许、薛、柏诸人所谱歌词多从各大诗家作品挑选而出，可以称之为“选本”，现在吴氏所谱歌词，往往全册之中限于一人作品，如哥德（Goethe）、谬里克（Mörike）诸人之类，可以称为“专集”。其结果，吴氏音乐对于该位诗家之作品个性，亦特别注重，譬如吾人谱李白之诗，当然与谱王维之诗相异，因二人诗格意趣各自有其特色故也。

1. **诗乐**

(1)《谬里克诗集》。系根据德国诗人谬里克（Mörike）作品而谱，共五十三首。其中最著名者，如 Das verlassene Mägdlein、Senftzer、Schlafendes Jesuskind、Charwoche、Zum neuen Jahr、Erstes Liebeslied eines Mädchens、Abschied 等等。

(2)《爱心睹而夫诗集》。系根据德国诗人爱心睹而夫（Eichendorff）作品而谱，共十七首。其中最著名者如 Der Musikant、Verschwiegene Liebe、Der Soldat、Nachtzauber、Heimweh、Der Scholar、Seemanns Abschied 等等。

(3)《哥德诗集》。系根据德国诗人哥德（Goethe）作品而谱，共五十一首。少作、壮作、晚作均有，尤能看出哥德生平思想作风之变迁大势。

(4)《西班牙诗集》。共四十四首。

(5)《意大利诗集》。共四十六首。

(6)《杂诗集》。共三十一首。系依照英国诗人莎士比亚、拜仑等等作品而谱。

二〇、德比舍（Debussy）

法人，生于一八六二年，死于一九一八年，为近代音乐中“印象主义”（Impressionismus）之祖。彼对于乐中“主调”（Melodie）极为轻视，而偏重“谐和”（Harmonie）之烘染，正如绘画中印象主义派之不重“线”而重“色”一样。

1. **生风里诗**

德氏此项作品，其最著名者，为《午后孔雀》（Prélude á lá près－midi d'Faune）一篇，常为音乐会中所喜奏。

2. **乐队舒怡台**（Orchestersuite）

德氏此项乐谱以 La Mer、Ibéria 等等为最著名。

3. **钢琴独奏谱**

最能表现德氏作风特色者实为钢琴音乐，其中如 Images、Préludes 等等，皆极为世人所推重。
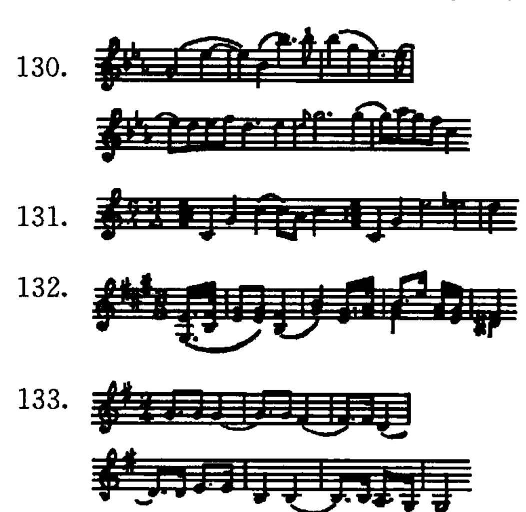
二一、史特老司（R. Strauss）

德人，生于一八六四年六月。为德国现代之最大音乐家。其生平著作，除歌剧外，尤长于“生风里诗”一类作品。其作风则属于近代“诗料音乐”一派。

1. **生风里诗**

（1）《游意所见》（Aus Italien）。系描写彼游意大利时所得之印象。第一篇系描绘意大利日色风光，明媚如画之情形，其主句为（130）；第二篇之篇名为《罗马故墟》（In Roms Ruinen），系描写古代罗马故都之繁华情形（131 为其中主句之一）；第三篇之篇名为《琐冷坨岸上》（Am Strande von Sorrent），系描写琐冷坨海岸之风景（132 为其中主句之一）；第四篇之篇名为《乃阿坡居民生活》（Neapolitanisches Volksle-

ben)，系描写乃阿坡海埠一般居民之生活，133 一句，即系形容街上歌声嘈杂情状。



（2）《登幻》（Don Juan）。系描写西班牙贵公子登幻故事。登幻为人豪爽而好色，曾冒了多少危险，曾造下不少冤孽，最后为冤魂所报复，始行夭折而亡（请参看拙作，《西洋歌剧讲话》"登幻"一剧）。史氏乐中主句（134）即系描写登幻豪迈好色之性质。

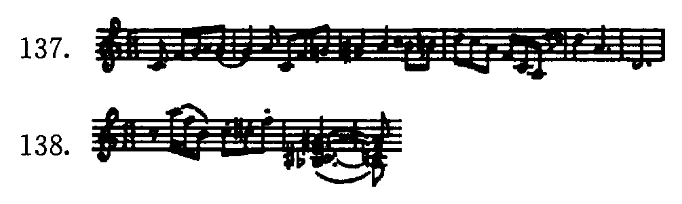
134.

（3）《死神与解脱》（Tod und Verklärung）。共分四段。第一段系描写病人卧在床上，去死不远。是时万籁俱寂，只有壁上钟声微微作响（135），而病人脸上，忽然现出一种微笑之色，似乎追忆已往少年时节情事。第二段系病人与死神决斗，不愿为其捉去。第三段系斗罢之后，病人倒在床上，一切少时旧事复上心头，但最后终为死神捉去。第四段病人从此大得解脱，136 一句即系表示获得解脱之情形。

135.

136

（4）《奥冷斯匹格》（Till Eulenspiegel）。奥氏系德国第十四世纪一位幸灾乐祸之滑稽大家，尝遍游德境，专以侮弄城市之人为志，曾干了许多恶作剧，最后乃被法庭处以死刑。史氏乐中 137 及 138 两句，即系形容奥氏此种恶作剧之滑稽性质。



(5)《董吉诃德》(Don Quixote)。董氏因读侠义小说人迷之故，壹意欲作武侠之士，发生了许多幻想。史氏音乐即系描写董氏各种武侠幻想(139及140均为乐中所用主句)。

139.

140.
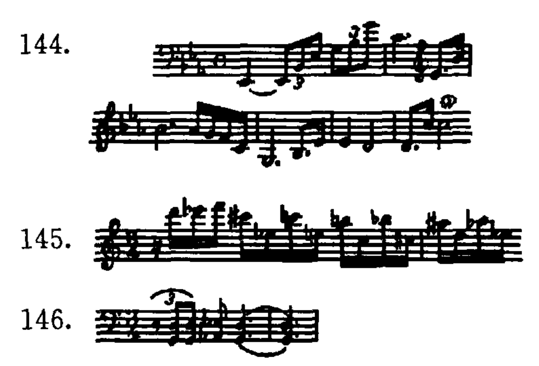
(6)《超人于是言曰》(Also sprach Zarathustra)。系描写德国哲学家尼采所述超人察那土斯推拉(Zarathustra)之生活。察氏本是古代波斯一位教主(在西历纪元前第六世纪之时)，但在尼采书中则系一位"超人"；换言之，一切行动只以自己个人意志为依归，超然于普通所谓是非善恶之外。某日"超人"决意前往红尘一游(141系描写自然界之伟大宏壮)，降世之后，但见一般人类，方正急求解放不已(142)；彼等各欲于宗教之内，寻一安身立命之道。至于"超人"则欲从事科学(143)，由"理智"之中，得一解决人生问题之法。但彼旋即放弃此种"求知之欲"，而以享乐为生，畅其"情感"，直到最后夜歌之声忽起，"超人"于是心平气和，忽然大彻大悟。

141.

142.

143.

(7)《英雄生活》(Ein Heldenleben)。系描写一位英雄历史，共分六篇。第一篇系描写该英雄勇迈绝伦之性格(144)；第二篇系描写该英雄之敌人(145及146)；第三篇系描写该英雄之徒党；第四篇系描写该英雄之战史；第五篇系描写该英雄之和平成功；第六篇系描写该英雄卸甲归田，长与自然界为伍。



(8)《家庭生活》(Sinfonia domestica)。系描写家庭生活情形。夫、妻、小孩三人各有主句加以形容(147是代表夫之主句，148是代表小孩之主句)，该乐共分四段。第

一段系将该家庭之各人性质描写一遍；第二段系描写小孩游戏及上床睡觉；第三段系描写夫妻两人相爱之情，但钟声七下之后，忽然发生一场喧哗，大约系夫妻两人因事口角；第四段二人和好如初，家庭生活依然圆满。是时，小孩亦复醒来，并在父母之前嬉舞。

147.

148.

2. 诗乐

史氏所作诗乐亦甚有名。其中如 Ständchen（参看拙作《西洋音乐与诗歌》）、Traum durch die Dämmerung、All meine Gedanken、Du meines Herzens Krönelein、Mädchenblumen 等等，皆常于音乐会中歌之。

二二、马乃儿（Mahler）

奥籍犹太人，生于一八六〇年七月，死于一九一一年。其生平杰作为生风里九种，《宇宙之歌》（Das Lied von der Erde，其材料系取诸吾国李白诸人诗曲）一种，以及其他诗乐若干。

1. 生风里

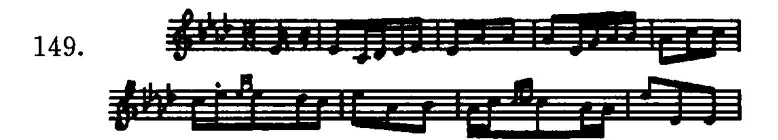
（1）《D 阳调》。共分四篇。第一篇颇带少年欢乐之色，第二篇则转入失恋状况，顿生无限悲伤，在第三篇之中，更将此项苦痛程度加至无可复加、有如万箭穿心，直到第四篇之时，乃决计奋斗，由万分痛苦失望中夺得一线光明。该篇音乐之内，曾用前面第一篇中主句，颇令人发生回忆少年欢乐时代之感。

（2）《C 阴调》。其性质颇为严肃而热烈。末篇之中，加入歌队合唱一段，尤为精彩出色。

（3）《D 阴调》。其中除“乐队合奏”之外，并有“女低音独唱”、“女子歌队合唱”、“儿童歌队合唱”等等。该乐系一种“诗料音乐”（Programmmusik）；换言之，该乐根据某种诗料有所描写，并于篇首冠以题目。譬如该乐之总题目，为“夏晨之梦”（Sommermorgentraun），其余各篇题目如“夏季到来”（Der Sommer marschiert ein）、“草地之上，香花曾经语我”（Was mir die Blumen auf der Wiese erzählem）、“林中之兽，亦

尝告我”（Was mir die Tiere im walde erzählen）、“人类对余，亦有所陈”（Was mir der Meusch erzähl）、“爱情向余，亦有所白”（Was mir die Liebe erzählt）之类。篇中佳句甚多，尤以（149）一段，最为一般世人所乐闻。

149.



（4）《G 阳调》。乃系一篇游戏文章，冷嘲热笑之声，不绝于耳。

（5）《♯C 阴调》。其主要思想系由忧愁之中，杀出一条生路。

（6）《A 阴调》。一种憎恶世俗之心，溢于音外，大有“世人皆浊我独清”之概。

（7）《C 阴调》。最能表现马氏为人，一种大无畏之精神。

（8）《♭E 阳调》。为马氏各种生风里作品中之最受世人欢迎者，演奏人数尝在一百五十人至二百人左右。

（9）《D 阳调》。未完而死。

2.《**宇宙之歌**》（Das Lied von der Erde）

该乐共分六篇，唱奏并行（由乐队伴奏），其中辞句是用德人所译李白《春日醉起言志》（处世若大梦，胡为劳其生）、《采莲曲》（若耶溪畔采莲女）等诗。其第六篇是用孟浩然与王维之“夕阳下西岭”与“下马饮君酒”两诗；唱到“白云无尽时”一句之际，大有从此遨游物外，与世长辞之意。

3. **诗乐**

马氏诗乐，亦甚著名，如 Des Knaben Wunderhorn 十二篇之类，皆为世人所欢迎。

二三、芮克尔（Reger）

德人，生于一八五三年，死于一九一六年。为近代“诗料音乐”（Programm-musik）之敌党，而主张返乎古代之“纯静音乐”（Absolute Musik）。换言之，即谱乐之时，不必先有一种诗料以作张本是也。芮氏对于新教音乐，极有贡献，为德国大音乐家巴赫以后之第一人。其所作大风琴作品，尤为脍炙人口。芮氏所用谐和最为丰富、复杂、胆大，复开现代新乐之先声。

1. **大风琴独奏谱**

其最著名者为《圣诗引子》(Choralvorspiel) 三十篇。

2. **乐队音乐**

以 Sinfonietta（下列 150 一例即为该乐第一篇之主句）、Variationen über ein Thema von Hiller、Tondichtungen nach Boecklin、Variationen über ein Thema vo

150.

3. **歌奏大乐**

芮氏此项作品最为世人所乐闻者，有 Der 100. Rsalm、An die Hoffnung、Einsiedler、Requiem 等等。

4. **三人合奏曲**

由笛子、小提琴、中提琴三种合奏。有《D 阳调》、《G 阳调》两种，其中尤以《D 阳调》一种中之主句（151）最为世人所欢迎。

151.

5. **四人丝弦合奏曲**

其著名者有《D 阳调》、《^{b}E 阳调》、《F 阴调》等等。

6. **诗乐**

芮氏对于此项作品亦甚擅长，尤以 Ruhe、Waldseligkeit、Du ewig Kalter Himmel 等等最为名贵。惟芮氏不长于选择诗词，所用者往往为第二第三流作品，甚有损于彼之音乐价值也。

二四、荀白格（Schönberg）

奥人，生于一八七四年。为近代“表现主义”（Expressionismus）之巨擘。其趋势与绘画中所谓“表现主义”者相同。换言之，只是注重自己主观，不问客观真相如何。与从前“印象主义”一派极端相反。

1. **钢琴独奏谱**

荀氏于一九〇九年曾作《钢琴音乐三篇》(Op. 11),是为西洋音乐中实验“表现主义”之开山祖师。

2. **乐队音乐**

其《乐队音乐五篇》(Op. 16),亦为试验此项主义成功之作品。

二五、史特闻斯齐(Strawinsky)

俄人,生于一八八二年。为现代表现派之杰出人才。其音乐尝受法国印象主义领袖德比舍及奥国表现主义领袖荀伯格之影响,但彼颇能自立,成一家言。尤富于“国际性”,换言之,无论任何民族,均能领略其作品风味,故其势力非常之大。其重要作品多为“舞剧”(Ballet)。兹仅举其“器乐”及“诗乐”若干如下:

1. **生风里诗**

以 Le chant du rossignol 一种最为著名。

2. **钢琴琐那台**

成于一九二五年,亦甚著名。

3. **诗乐**

则以 Trois poésies de la lyrique japonaise、souvenirs de ma jeunesse 等等最为著名。

二六、亨登米堤(Hindemith)

德人,生于一八九五年。为表现派中最有希望之人才。其作品,除“歌剧”外,以“房中乐”最为出色。

1. **四人丝弦合奏曲**

以《C 阳调》(Op. 16)一种(成于一九二二年)最能表现彼之个性。

2. **中提琴独奏谱（琐那台，**Sonate für Bratsche allein）

系一种“无主音之乐”(atonal)。换言之，该乐未有一定之调（如某阳调或某阴调之类），完全自由，打破西洋一切传统乐理。该乐成于一九二三年，系 Op. 25。

3. **乐队音乐**

则有 Op. 43、Op. 46 等等最为流行。

中西名词对照表

（1）作家姓名（篇中数目系指本书章数）

Bach，巴赫，二

Beethoven，白堤火粉，五

Berlioz，伯尔柳迟，七

Brahms，柏纳谟斯，十五

Bruckner，白鲁克兰，十三

Chopin，雪盆，九

Debussy，德比舍，二十

Franck，法郎克，十二

Grieg，格里克，十八

Händel，亨登，一

Haydn，海登，三

Hindemith，亨登米堤，二十六

Liszt，李斯志，十一

Mahler，马乃儿，二十二

Mendelssohn，门登思宋，八

Mozart，摩擦耳提，四

Reger，芮克尔，二十三

Saint-Saëns，圣商，十六

Schönberg，荀白格，二十四

Schubert，许伯堤，六

Schumann，薛满，十

Strauss (Johann)，史特老司，十四

Strauss (Richard)，史特老司，二十一

Strawinsky，史特闻斯齐，二十五

Tschaikowsky 夏可夫斯基，十七

Wolf，吴尔湖，十九

（2）事物译名

Absolute Musik，纯静音乐

Adagio，慢板

Alt，女低音

Andante，慢板（正板，较 Adagio 为快）

Allegretto，慢板（较 Allegro 为慢，较 Andante 为快）

Allegro，快板

Atonal，无主音之乐

Barock，巴鲁克

Baryton，男中音

Bass，男低音

Chor，歌队

Chorwerk，歌奏大乐

Choral，圣诗

Concerto grosso，大空澈堤

Concert，空澈堤
Crescendo，由弱渐强
Decrescendo，由强渐弱
Dirigent，乐队指挥者
Dur，阳调（英名 Major，法名 Majeur，德名 Dur，日译长音阶）
Dynamik，强弱之法
Etude，练习曲
Expressionismus，表现主义
Forte，甚强
Fuge，复加
Harmonie，谐和
Harfenquartett，竖琴四人合奏曲
Instrumentalmusik，器乐
Impressionismus，印象主义
Jupitersymphonie，C 阳调生风里
Kammermusik，房中乐
Kantate，教堂乐章
Klassizismus，古典主义
Klarinette，洋箫
Klavier，钢琴
Kontrabass，低音提琴
Konzert，空澈堤
Lied，诗乐
Ltalienisches Konzert，意大利空澈堤
Melodie，主调
Menuett，梅落哀舞乐
Messse，弥撒
Mezzosopran，女中音
Moll，阴调（英名 Minor，法名 Mineur，德名 Dur，日译短音阶）
Motive，短句
Oboe，洋唢喇
Op.（拉丁文 Opus 之简写），著作
Oper，歌剧
Oratorium，法曲
Orchester，乐队
Orchesterstück，乐队音乐
Orchestersuite，乐队舒怡台
Orgel，大风琴
Ouvertüre，开场音乐
Passion，耶稣被难记
Piano，钢琴，次弱
Präludium，引子
Presto，快板（最快板）
Programmmusik，诗料音乐
Quartett，四人合奏曲
Quintett，五人合奏曲
Requiem，挽歌
Rhythmus，节奏
Romantik，罗曼主义
Satz，篇，句
Scherzo，诙谐
Sonate，琐那台
Sopran，女高音
Streichorchester，丝弦乐队音乐
Streichquartett，四人丝弦合奏曲
Streichquintett，五人丝弦合奏曲
Symphonie，生风里
Symphonische Dichtung，生风里诗
Takt，拍子
Tempo，快慢符号
Tenor，男高音
Thema，主句

Trio，三人合奏曲
Variation，变化谱
Viola，中提琴
Violine，小提琴
Violoncell，大提琴
Walzer，瓦尔察舞乐

西洋音乐史纲要[①]

（卷上）

总　序

这部丛书发端于十年前，计划于三年前，中历征稿、整理、排校种种程序，至今日方能与读者相见。在我们总算是“慎重将事”，趁此发行之始，谨将我们“慎重将事”的微意略告读者。

这部丛书之发行，虽然是由中华书局负全责，但发端却由于我个人，所以叙此书先不得不先叙我个人计划此书的动机。

我自民国六年毕业高等师范而后，服务于中等学校者七八年。在此七八年间无日不与男女青年相处，亦无日不为男女青年的求学问题所扰。我对于此问题感到较重要者有两方面：第一是在校的青年无适当的课外读物，第二是无力进校的青年无法自修。

现代的中等学校在形式上有种种设备供给学生应用，有种种教师指导学生作业，学生身处其中似乎可以“不遑他求”了。可是在现在的中国，所谓中等学校的设备，除去最少数的特殊情形外，大多数都是不完不备的。而个性不同各如其面的中等学生，正是

① 《西洋音乐史纲要》于1937年12月由中华书局（上海）首版，本《文集》选用之版本为中华书局（上海）1941年8月第三版。

身体精神急剧发展的时候，其求知欲特别增长，课内的种种绝难使之满足，于是课外阅读物便成为他们一种重要的需要品。不幸这种需要品又不能求之于一般出版物中。这事实至少在我个人的经验是足以证明的。

当我在中等学校任职时，有学生来问我课外应读什么书，每感到不能为他开一张适当的书目，而民国十年主持吴淞中国公学中学部的经验，更使我深切地感到此问题之急待解决。

在那里我们曾实验一种新的教学方法——道尔顿制，此制的主要目的在促进学生自动解决学习上的种种问题，以期个性有充分之发展。可是在设备上我们最感困难者是得不着适合于他们程度的书籍，尤其是得不着适合于他们程度的有系统的书籍。

我们以经费的限制，不能遍购国内的出版品，为节省学生的时间计，亦不愿遍购国内的出版品，可是我们将全国出版家的目录搜集齐全，并且亲去各书店选择，结果费去我们十余人数日的精力，竟得不到几种真正适合他们阅读的书籍。我们于失望之余曾发愤一时拟为中等学生编辑一部《青年丛书》。只惜未及一年，学校发生变动，同志四散，此项丛书至今犹只无系统地出版数种。

此是十年前的往事，然而十余年来，在我的回忆中却与当前的新鲜事情无异。

其次，现在中等学生的用费，已不是内地的所谓中产阶级的家长所能负担，而青年的智能与求知欲，却并不因家境的贫富而有差异，且在职青年之求知欲，更多远在一般学生之上。即就我个人的经验而论，十余年来，各地青年之来函请求指示自修方法，索开自修书目者，多至不可胜计，我对于他们愧不能尽指导之责，但对此问题之重要，却不曾一日忽视。

根据上述的种种原因，所以十余年来，我常常想到编辑一部可以供青年阅读的丛书，以为在校中等学生与失学青年之助。

大概是在民国十四五年之间，我曾拟定两种计划：一是少年丛书，一是百科丛书，与中华书局陆费伯鸿先生商量，当时他很赞成立即进行，后以我们忙于他事，无暇及此，遂致搁置。十九年一月我进中华书局，首即再提此事，于是由计划而征稿，而排校。至二十年冬，已有数种排出。当付印时，因估量青年需要与平衡科目比率，忽然发现有不甚适合的地方，便又重新支配，已排就者一概拆版改排，遂致迟延至今，始得与读者相见。

我们发刊此丛书之目的，原为供中等学生课外阅读，或失学青年自修研究之用。所以计划之始，我们即约定专家，分别开示书目，以为全部丛书各科分量之标准。在编辑通则中，规定了三项要点，即（一）日常习见现象之学理的说明，（二）取材不与教科书雷同而又能与之相发明，（三）行文生动，易于了解，务期能启发读者自动研究之兴

趣。为要达到上述目的，第一我们不翻译外籍，以免直接采用不适国情的材料，致虚耗青年精力，第二约请中等学校教师及从事社会事业的人担任编辑，期得各本其经验，针对中等学生及一般青年的需要，以为取材的标准，指导他们进修的方法。在整理排校方面，我们更知非一人之力所能胜任，乃由本所同人就各人之所长，分别担任。为谋读者便利计，全部百册，组成一大单元，同时可分为八类，每类有书八册至廿四册，而自成为一小单元，以便读者依个人之需要及经济能力，合购或分购。

此丛书费数年之力，始得出版，是否果能有助于中等学生及一般青年之修业进德，殊不敢必，所谓“身不能至，心向往之”而已。望读者不吝指示，俾得更谋改进，幸甚幸甚。

舒新城　二十二年三月

提纲挈领

本书内容是以历代西洋音乐“作品结构”进化为主，旁及乐器、乐制、字谱、线谱各种沿革。因“作品结构”一事在西洋音乐史中最关重要，但亦最为复杂，最不易解故也。至于书中所举作家，亦仅以有关一代乐式变迁，或一代乐风盛衰者为限。其余次要人物，则一概不录。又各位作家生平，亦因本书篇幅所限之故，只得从略；读者如欲详知其为人，请一查各国所出音乐辞典，便可一目了然。本来，谈谈各大作家生平，讲讲各种音乐主义，在著者固可“奋笔直书，不假思索”，在阅者亦可“一气读完，不费脑力”。但如此轻而易举之事，实非国内读者所希望于我，亦非我所希望于国内读者！我们无论研究任何学问，均应以九牛二虎之力从事，始能稍有所获。大凡素不研究学问之人，根本不知道有所谓“问题”；若研究学问而不深，则亦不知道“问题有如许之多”。西洋学者研究学问，往往对于一个极小之问题，不惜以毕生之精力从事。在旁观者视之，固属极为可笑。但西洋学术之进步，即全在于此。我近来亦觉得“研究学问”是一种“奢侈行为”，尤其是我们这一般饱受经济压迫的穷学生，往往因为解决一个小小问题之故，不惜挨饿数日为之，真是“极不经济”。但是，假如我们人类除了“吃饭、穿衣、睡觉、交媾”四事之外，尚有所谓“精神生活”；除了大声呐喊“打倒帝国主义”之外，尚有所谓“学术竞争”，则此种“奢侈行为”又似乎在“必不可少”之列。我脑中所想像之“本书读者”皆是与我一样的“笨”，一样的“不识时务”，一样的“焦头烂

额死而无悔”。因此之故，本书所选材料，皆非“不费力”所能看懂的，亦非看了一遍便可“置之高阁”的。本书选材既以“重要问题”为主，而不问其“烫手”与否。诚恐读者因此过于感着困难，乃先作“提纲挈领”一篇，以为引导。

本书是将西洋音乐进化分作四个时代：（一）单音音乐流行时代，是自上古至西历纪元后九〇〇年左右。其时每种音乐作品，皆是只有“一个调子”，其音节有如一根“曲线”，陆续蜿蜒而进。即或偶有数人合奏合唱，而彼此所奏所唱之音，亦复完全相同（或相差一个音级，略如吾国所谓“高吹低唱”之类）。（二）复音音乐流行时代，约自纪元后九〇〇年至一六〇〇年左右。其时每种音乐作品，多是“数个异调”同时并发，各自独立向前进行。有如黄河、扬子江、珠江三条大水并流而下，组成一个“锦绣山河”，一幅“平面画”。彼此之间，十分谐和，大有“相得益彰”之美。倘若诸君不信，请将中国地图一幅悬之于壁，然后用眼从西往东看去，便知上述三条大水并流之美如何。（三）主音伴音分立时代，约自一六〇〇年至一七五〇年左右。其时每种音乐作品，虽亦是“数种异音”同时并发，但其中只有一音为“主”（或二音四音为主），其余同时并鸣之各音，只算是一种“陪伴”。譬如吴道子画嘉陵江八百里一图，两岸之上虽亦不少山树楼台为之“点缀”，但“主人翁”终是只有一条嘉陵江，其余各物只算一种“陪伴”，以亲其美而已。（四）主音伴音混合时代，约自一七五〇年至现代。其时每种音乐作品，虽亦是主音伴音同时并鸣，但不复再如从前之各自分立进行，而是将其混在一处。换言之，从前山树楼台只在两旁岸上，界限甚为分明，现在则此项山树楼台，所在岸上，忽而又在水中；究竟谁为主体，则非知音之人，殆莫能辨。再痛快说一句，从前是“白米饭与荷包蛋”，蛋自蛋（主音），饭自饭（伴音）；现在，则是“蛋炒饭”，彼此混在一处。若非善食之人，势难领略其滋味。至于我们中国音乐现在进化的阶级，大体上尚滞留于单音音乐时代，即或偶有伴音之用，亦复极为简单，不能与西洋近代音乐相提并论。故我们中国音乐同志，对于西洋此种音乐“作品结构”之进化情形，尤宜特别加以注意。兹再将各时代中之各种重要进化，列表述之如下：

（一）单音音乐流行时代（自上古至西历纪元后九〇〇年左右）。

（1）上古文明各国音乐之初兴（埃及、亚西里亚、巴比仑等国）。

（2）希腊音乐之发达（理论与应用，皆臻上乘）。

（3）初期基督教堂音乐（变希腊“长短原则”为“轻重原则”）。

（4）格里哥乐歌（为近代天主教堂乐歌之祖）。

（二）复音音乐流行时代（约自九〇〇年至一六〇〇年左右）。

（1）初期复音音乐：阿尔港（Organum）、抵时康都（Discantus）、伏波洞（Fauxbourdon）。（其同时合唱之各音，皆是照例加上，有一定形式。）

（2）次期复音音乐：孔睹克都（Conductus）、摩塔都（Motetus）、绒朵（Rondeau）、康洛（Kanon）。（其同时合唱之各音，是由作者自由选择与支配。）

（3）法国骑士歌曲之突兴。

（4）意大利佛鲁冷池地方之“新乐运动”（Ars nova[①]，其作品种类为马队喀〔Madrigal〕、把那台〔Ballata〕、喀车阿〔Caccia〕等等，其特色在唱与奏同时并行）。

（5）荷兰乐派之崛起（从“第二荷兰乐派”起，发明“自由模仿的歌乐”[②]，而且中是“唱而不奏”，称为“纯粹复音歌乐”）。

（6）罗马乐派之成立（其领袖为拔纳斯推拿〔Palastrina〕，其作品之中，尽将“器乐调法”遗痕，完全铲除，称为“绝对纯粹复音歌乐”）。

（7）威尼斯乐派之贡献（发明两个“歌队”合唱之法，促成“器乐”之进步，其作品种类为锐扯喀〔Ricercar〕、康处乃〔Kanzone〕、妥克塔〔Toccata〕）。

（8）近世西洋乐理之萌芽（发明谐和原理等等）。

（9）近代西洋乐谱之逐渐成立。

（三）主音伴音分立时代（约自一六〇〇年至一七五〇年左右）。

（1）西洋歌剧之起源（佛鲁冷池派、威尼斯派、法兰西派、乃阿坡派）。

（2）近代西洋器乐之进化（其作品种类为：琐那台〔Sonata〕、生风里〔Sinfonia〕、空澈提〔Concerto〕、舒怡塔〔Suite〕）。

（3）近代西洋乐器之进步（钢琴、提琴等等）。

（4）近世教堂音乐之主要作品种类：如阿那土锐五模（Oratorium）、拔舍勇（Passion）、康塔塔（Cantata）之类。

（5）近世西洋乐理之确立（如十二平均律之成立、谐和学之完成等等）。

（四）主音伴音混合时代。

（1）近代西洋歌剧之发达（自古鹿垓〔Gluck〕氏改革到瓦庚来〔Wagner〕氏完成）。

（2）近代西洋器乐之完成（维也纳三杰）。

（3）近代西洋诗乐之繁盛（许伯提〔Schubert〕、薛曼〔Schumann〕等等作品）。

（4）西洋音乐中各种主义之风起云涌（如古典主义、罗曼主义、印象主义、表现主义之类）。

---

① 指意大利十四世纪的新艺术音乐。

② 指复调声乐体裁。

（5）无主音乐之产生（主张废去“基音”之制）。

（6）近世西洋“音乐科学”之发达（如“音学”、“音乐史”之类）。

中华民国十九年十一月十日王光祈识于柏林国立图书馆音乐部。

西洋音乐史纲要卷上目次

(6) 美术史
(7) 文化史
(8) 政治史
(9) 宗教史
(10) 哲学史
(11) 奏乐技能
(12) 普通音乐常识

第二章　单音音乐流行时代

第四节　音乐之起源
(1) 音乐之来源
(2) 初民之音乐

第五节　埃及、亚西里亚、巴比仑、波斯、犹太之音乐
(1) 埃及
(2) 亚西里亚与巴比仑
(3) 波斯
(4) 犹太

第六节　希腊之音乐
(1) 研究希腊音乐之材料
(2) 希腊音乐之理论
(3) 希腊之乐器
(4) 希腊之乐谱
(5) 希腊之节奏学
(6) 希腊人之音乐生活
(7) 希腊人之音乐观念

第七节　罗马之音乐

第八节　初期基督教堂音乐

第九节　初期教堂音乐之乐理

第十节　初期教堂音乐之乐谱符号
(1) 比昌池老满符号
(2) 拉丁老满符号

附录（一）希腊音乐历史表

附录（二）古代罗马及初期教堂音乐历史表

① 原书附有《中文名词索引》、《西文名词索引》，今删去未录。

第一章　绪　言

第一节　治音乐史之方法

（1）英雄主义与时势主义。前者主张，一代音乐之盛衰，全以有无“伟大作家”为转移。此种“伟大作家”，或集前代大成，或者另创新意，要皆具有左右一世之魄力，所谓“英雄造时势”是也。后者则主张，大凡一位“伟大作家”之产生，皆是由于当时环境使然，为此环境所支配所造成之人才，原不止几个“有名作家”，实有许多“无名英雄”奋斗其间。换言之，“伟大作家”实受了当世潮流与同时人物之影响，所以有此成绩，殆所谓“时势造英雄”者是也。其结果，主张“英雄主义”的人，编纂音乐历史之时，最喜于每代之中，抬出几个“伟大作家”以作代表，而其余“无名英雄”，则只附笔及之，或者竟自略而不述。而且对于当时环境背景，多不甚注意。仿佛“伟大作家”皆是一些天生圣人，所有一切庄严灿烂世界，皆由此二三天才凭空创造出来的。反之，主张“时势主义”的人，对于“伟大作家”，虽亦与以相当重要地位，但同时对于环境、背景，以及无名英雄却极加以注意，不让“伟大作家”独出风头。近代西洋音乐史之叙述方法，颇有由“英雄主义”移到“时势主义”之趋向。但“时势主义”之叙述方法往往过于“科学式”一点，不如“英雄主义”之“小说式”的写法容易引起读者兴趣。因此西洋音乐历史家，于著述之前，必先决定此书究为何种读者而写，如为“专门家”而著，则不妨偏重“时势主义”；如为“普通人”而作，则不妨偏重“英雄主义”。至于余著此书，则兼采两种主义，以使读者渐入“科学式”治学之门。同时又能感着若干兴趣，有如阅看小说一样。我国关于音乐史一类书籍，虽尚未有精善之作，但就历代论诗论文论画之书而言，殆无不全采“英雄主义”。譬如言诗则举李（太白）、杜（工部），言文则举韩（昌黎）、柳（子厚），言山水画则举李（思训）、王（右丞），而对于时代背景却极少注意，即其例也。

（2）偏重理论与偏重实用。偏重理论者，譬如对于“律”如何定，“调”如何造，以至于历代音乐之与天文风俗政治鬼神如何发生关系，无不详细叙述。而独对于历代作品内容，与实际演奏手续，却略而不言。欧洲十八世纪以前之音乐历史书籍，即犯此种

毛病，正与中国相同。我们知道，中国廿四史之内，多有《律历志》《礼乐志》诸篇之列入，常将天文时令政治风俗混在一起，讲得“不亦乐乎”；而独对于当时重要乐谱，却不附入一二。其实只是乐谱，尚嫌不够。因为当时唱奏之人，往往于正谱之外，尚自由加入一些特别“花腔”或“手法”进去，其结果实际唱奏之调与谱上所写之调，不必尽同。直至今日，中国音乐犹未一改此风（西洋音乐在十八世纪以前，亦是任凭唱奏者加入“花腔”，但最近一二百年来已绝对禁止矣）。因此之故，我们中国古代音乐遂完全丧失，只余下一些纸上空谈。其实不但中国古人著作犯此毛病，即一般时贤近作，亦复未免此弊。譬如郑觐文[①]君之《中国音乐史》，言作品则不附乐谱，讲乐器则不附图画，正与郑昶[②]君所著之《中国画学全史》不附一幅古代名画者相同，均可谓为美中不足者也。至于西洋近代音乐历史家，则皆有由“偏重理论”趋向“偏重实用”之势。是以近一百年来，翻印古代作品，不可胜计，收藏古代乐器，动辄数千。即研究“比较音乐学”，亦注重搜罗留音片子（譬如柏林大学，即有此项片子一万种以上）。实际考其唱奏之法，对于其他一切喜引亚当爱娃或伏羲女娲之荒唐故事以证明音乐起源者，均在根本反对之列。

（3）注重部分与顾及全体。西洋音乐文献浩如烟海，实无一位音乐历史家胆敢包办。因此之故，西洋大学教授，或终身只研究某个时代之音乐历史（譬如上古时代、中古时代、文艺复兴时代、十八世纪、十九世纪之类）；或终身只研究音乐历史中之某项门类（譬如专研究古代乐器、古代乐谱符号、古代民谣、古代音乐美学、古代作品组织之类）。类皆自少至老，无日或断，然后始有若干成绩。因此，彼辈编纂音乐通史，亦往往易犯轻此重彼之弊。譬如专研究“乐器史”的人，遂不免于通史之中，对于乐器一章特详，对于其他各章则随便草率了事。其结果遂不免注重部分，忽略全体。所以柏林大学音乐教授仙灵（Schering）尝言：现在欧洲方面，尚未达到编纂“音乐通史”之程度，此刻只能从事“零碎工作”，至多只能修“分类音乐史”，以待将来有伟大音乐历史家出现，然后再行采取各种研究成绩编成通史云云。其实欧洲音乐书谱，每一图书馆中，辄收藏至数十万册以上。即就业已修成之音乐通史而论，亦有数百种之多。音乐词曲亦复为数甚多，其篇幅众多者，每部恒十余厚册。而各位大学音乐教授，除其专长外，对于普通音乐常识，亦复十分丰富。然而欧人犹自谓编纂通史之期，尚未成熟。而吾国历代音乐书谱之散佚，零碎工作之稀少，音乐学者之缺乏，较之欧洲实有天渊之

---

① 郑觐文（1872—1935），字光裕，江阴人。近、现代民族音乐家和古琴演奏家，著有《中国音乐史》一书。编成《箫笛新谱》一书，于1924年出版，该书录存了不少民间曲调，填补了当时无箫笛谱集的空白。

② 郑午昌（1894—1952），原名郑昶。中国近代画家，美术史学家和画学家。曾任中华书局美术部主任，国立杭州艺专、上海美专教授。著作有《中国画学全史》、《中国美术史》等。

别，则中国音乐通史之编纂，如欲望其既详且善，恐非一二百年后，不足以语此也。

（4）只讲形式与专讲内容。西洋在古代希腊之时，关于“音乐美学”，即有“形式”与“内容”两派之争。此问题一直争到而今，还未解决。“内容派”以为音乐是作者的心的表现，同时亦可以之感化听者之心。反之，“形式派”则谓音乐之美，全在其抑扬轻重疾徐以及句法篇法组织得好。换言之，只是一种形式上的关系，只可以刺激我们耳部，得到一种美的感觉。什么表现内心、感化人心都是一些废话。因此之故，只讲“形式”之音乐历史家，于其叙述之时，则将历代乐式进化，譬如由“单音”如何进而为“复音”，由“复音”如何进而为“主音”之情形，又如某种乐器，最初形式如何，其后变迁如何之类，尽量考求。仿佛著中国文学史的人，只谈由“五言”如何进而为“七言”，更如何进而为“词”，进而为“曲”一样。反之，专讲“内容”的音乐历史家，则谓“形式”只算一种糟粕，而“内容”实为精华。故其叙述也，亦偏重历代音乐思潮之变迁，譬如古典主义、罗曼主义之类。仿佛谈中国文学者，只论王、孟、韦、柳如何超逸闲静，以及李、杜如何雄壮，温、李如何纤艳之类。再举一个例，“形式派”有如中国的“汉儒”，而“内容派”则有如中国的“宋儒”。但此事乃哲学上之重要问题，殊非一时片言可以解决者。本书著者为使读者明了西洋音乐进化之大体情形起见，此后对于“形式”及“内容”两面，均当顾及，以免偏激。

（5）时代思潮与音乐进化。从前研究音乐历史的人，只在音乐材料之中找生活。但音乐为一民族、一时代思想之表现，倘若对于该民族该时代音乐以外之各种思潮不能尽量了解，则对于该民族该时代之音乐，亦不能尽量领悟。因之，研究音乐历史的人，必须同时注意其他各种历史。从前中国的学者，尝以一手包办各种学问，自天文、地理、政治、经济以至于医药、卜算，诚然不是一个办法。但若专治一艺，不问其他，亦复不是一个办法。因此之故，我们涉历其他各种历史，宜以有关音乐进化（直接的或间接的）者为限，譬如美术史、政治史、宗教史、哲学史之类；复次，对于此类历史，只须“涉历”，不必“研究”。好在现代学术注重分工，每种历史，皆有专门著作，我们只须选其内容精善者一读可也。

第二节　音乐史之种类

（1）普通音乐史。其内容皆是上自远古，下迄近世，将历代音乐进化源流，作一概括的叙述。对于音乐上之派别国别，尤为再三致意，务使读者能得其进化线索。欧洲此项普通音乐史，为数至众，大约为“专门家”而作的，往往艰深难读，且篇幅甚多。反

之，为“普通人”而作的，则甚浅显易阅，且篇幅亦较少。因之初学之人，总以先读浅的，后读深的为是。

（2）乐器史。其内容均是专讲历代乐器之进化。欧洲各大都市，多有“乐器博物馆”之设。譬如柏林一馆，所藏乐器之数，即有三千种以上。主持馆事之人，类皆硕学宏儒，以终身研究乐器进化为志者。欧洲出版之乐器史、乐器词典等书，大概皆成于此辈之手。

（3）乐谱史。其内容均是研究历代乐谱符号（如字谱、五线谱之类）之进化。治此学者，有如吾国之“金石家”然，举凡一点一画之变迁源流，无不为之考正。譬如柏林大学教授兼任国立图书馆音乐部长 Wolf 氏，即以此学有名于世。自彼研究成功后，于是西洋十五十六世纪以前之音乐，遂完全另变一副面目。其关系有如此重要者！

（4）乐理史。其内容均是研究历代乐理之进化源流。譬如“乐制”如何变迁，“谐和学”如何演进之类。

（5）音乐作品种类史。譬如“房中乐”如何进化，“歌剧”如何发展之类。德国大书店，常有此种“分史丛书”之刊行，每门皆由专家担任。盖欧洲音乐文献，汗牛充栋，即如“房中乐”一种，便有数万册以上，皆非用“皓首穷经”之功，不能有所成就故也。又德国各大音乐书店，其历史往往在一二百年以外，每家所出音乐书谱，无虑数万。即此一端，已可想见西洋音乐文献之如何丰富矣。

（6）音乐哲学史。其内容均是叙述历代音乐观念之变迁，以及历代大哲学家对于音乐之见解。

（7）音乐家传记。所谓音乐家，是指制谱者或唱奏者而言，其中尤以制谱者最为重要。已故伯林大学教授 Abert 曾言：历史上各大音乐家传记，每三十年必须重修一次，盖三十年之中，所发现的新材料，与所获得的新见解，又不知凡几故也。即此一例，吾人已可想见西洋音乐家传记之如何层出不穷矣。

第三节　与音乐史有关之各种学术

（1）美学。“美学”（Asthetik）为哲学之一部，专研究音乐一方面者为“音乐美学”。但研究音乐史的人，不仅须读“音乐美学”而已，而且对于“普通美学”亦必加以研究，否则不能贯一融通。

（2）物理学。研究乐器，处处与“音学”（Akustik）有关。按即吾国普通物理教科书中所谓“声学”者是也。惟教科书中之“声学”一篇，未免太少，不敷应用，必须参

考“音学”专著方可。

(3) 生理学。音乐一事，言“唱”则与“喉头”有关，言“听”则与“耳觉”有关，言“奏”则与“手臂”有关，皆非略知解剖之学不可。我在数年前，曾从柏林国立医院耳科部长协法尔（Schaefer）教授研究“耳朵”、“喉管”解剖之学半年，此亦为吾辈从事“音乐历史”者所必修之科也。

(4) 心理学。于普通心理学之外，对于“声音心理学”（Tonpsychologie）与“音乐心理学”（Musikpsychologie），尤不可不加以研究。

(5) 文字学。研究音乐历史的人，常与古书古谱有关。对于现代“文字学”（Philologie，或译为语言学）的治学方法，不可不知。

(6) 美术史。如绘画史、雕刻史、建筑史、文学史之类，在在均与历代音乐思潮有关。

(7) 文化史。如各民族文化史之类。

(8) 政治史。如普通政治史之类。

(9) 宗教史。如各种宗教历史之类。

(10) 哲学史。如历代哲学思潮之类。

(11) 奏乐技能。研究音乐历史的人，固不必登台献技，但至少亦必能奏一二种乐器方可。

(12) 普通音乐常识。如“谐和学”（Harmonielehre）、“对谱学”（Kontrapunkt）、“乐器学”（Instrumentenkunde）、“节奏学”（Rhythmik）之类。

问题

(1) 假如有人请你编纂一部中国音乐通史，你将先从何处下手？

(2) 据你的意见，各种音乐史中，以何种为最难修？

(3) 与音乐史有关之各种学术种类，既如彼之多，你觉得应从何下手？以便早日即可看懂一点普通音乐史。

参考书

(1) Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, 2. Aufl. 1930, Berlin.

(2) Dickinson, *The Study of the History of Music*, 1920.

(3) Woollett, *Histoire de la Musique depuis l' antiquite Jusqua nos jours* 1909 - 1924.

(4) 王光祈：《西洋乐器提要》，上海中华书局出版，民国十七年。

(5) 王光祈：《西洋制谱学提要》，出版处同上，民国十八年。

(6) 王光祈：《对谱音乐》，出版处同上。

(7) 王光祈：《西洋音乐进化论》，出版处同上，民国十三年。

(8) 王光祈：《西洋音乐与戏剧》，出版处同上，民国十四年。

(9) 王光祈：《西洋音乐与诗歌》，出版处同上，民国十三年。

(10) 王光祈：《东西乐制之研究》，出版处同上，民国十五年。

(11) 王光祈：《音学》，上海启智书局出版，民国十九年。

(12) *Grove' s Dictionary of Music and Musicians*, 1928, London.

(13) Riemann, *Musiklexikon*, 1929, Berlin.

(14) Lavignac, *Encyclopedie de la musque*, Paris.

(15) Brenet, *Dictionnaire Pratique et Historique de la Musique*, 1925.

按本书所录参考书，是为读者自由参考之用。惟所举范围太广，实非本书篇幅所许。兹但举英德法文普通历史及词典一二，以及中国出版之拙著关于西乐常识书籍若干而已。

以上所举英德法文籍虽只七种，但其价值已在国币六七百元左右。倘若国内图书馆或学校不能代为购备，恐非普通私人经济能力所能胜任也。

第二章　单音音乐流行时代

第四节　音乐之起源
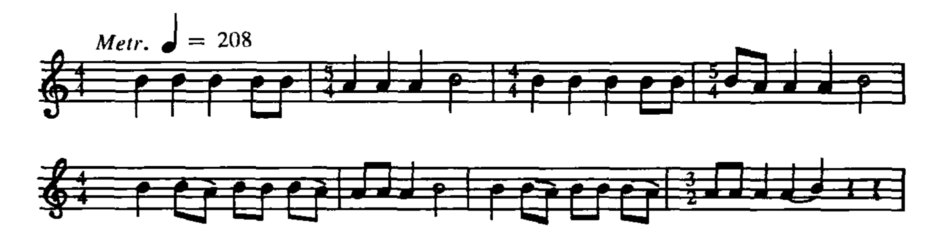
(1) 音乐之来源。乃是一个聚讼极为纷纭的问题。近世西洋学者研究此项问题的，第一个要算达尔文（Charles Darwin）氏。该氏对于音乐之起源，是从动物方面观察，尤其是从“鸟鸣”一事下手。其结论，以为“鸟鸣”一事，乃是“物竞择天”之道，凡雄鸟愈善鸣的，愈为雌鸟所恋爱，如此世世演进，于是鸟之歌唱艺术，乃达到今日此种程度。并断定原始人类之发为歌咏，其理亦与此同云云。对于达尔文此种“自然淘汰理

论”加以极力反对的，当首推斯宾塞尔（Herbert Spencer）氏。该氏以为“鸟鸣”一事，乃系“神经力过剩”（An overflow of nervious energy）的结果，故唱时常摇其尾，并将发音筋收缩云云。在达氏斯氏两种理论之间，而提出调和主张者，则为瓦纳斯（Wallace）氏。该氏一方面承认鸟之歌音，原为一种“辨别”两性之方法，以便彼此易于及时择偶而配。而在他方面，则又承认“鸟鸣”系由于发泄“神经力过剩”及“兴奋过强”之故云云。此外尚有许多学说如博老（Fritz Braun）氏，则以为鸟之歌唱，系由于要求“交媾”或“争斗”之表示。如格鲁斯（Karl Groos）氏，则谓雄鸟之所以歌唱，系在勾引雌鸟，无非欲使雌鸟知道，何处欲火最旺，以便飞去就驾。此说与达尔文理论不同之处，即达氏以为雌鸟之发生恋爱，系以雄鸟能否善鸣为转移；而格鲁斯氏之主张，则雌鸟择偶之条件，不在雄鸟之唱得好，而在雄鸟能够充分表示他欲火如焚的情况。而且此种求婚技术——歌唱、跳舞、飞腾——常使“雄鸟”之性欲火焰愈为增长，“雌鸟”之冷淡态度，亦因而取消。而近代“美学”中所谓“艺术者游戏（Spiel）也”之原则，亦已发端于此矣云云。迨赫克尔（Hăcker）氏出，则更集诸家学说而融通之，兼采“性欲”、“辨别”、“游戏”、“神经力过剩”诸理论，而以“主要”、“次要”等级别之。除上述诸家之专从“鸟鸣”立论外，更有比先（Karl Bücher）、施统胡（Karl Stumpf）、吐乃法郎喀（Fausto Torefranca）诸人，专就人类方面观察。据比先之意，则以为音乐主要成分实为“节奏”（Rhythmus），而“节奏”之起源，则当是由于人类工作时所发生之各种动作而成。譬如禾场打稻，轻重缓急之间，自然形成一种“节奏”之类是也。反之，施统胡氏则谓音乐之发生，系由原始人类，立在远处与人相谈的结果。譬如隔河与人谈话，因为彼此距离既远，势必应用较高较长之声音，始能使对方听懂，则其结果不能不将“声带”紧张，有如唱歌一样。同时，或因男女同时高谈之故，无意间发现两音高低不同情形（按男子之音，常低于女子之音），于是遂有“音程”（Intervalle）观念之发生云云。至于吐乃法郎喀氏，则主张音乐之起源系由原始人类感情大动时之一种“狂叫”。此种叫唤声音之高低，系以其动情程度大小为转移，由此渐渐进而为乐。譬如现在非洲黑人，当其感情大动之时，其说话声音，恰与唱歌无异，亦一例也。以上所举各种学说，皆为近代西洋学者根据科学方法所假设的。此外关于音乐起源一事，尚有古代无数神话点缀其间。但著者以为此类神话，既乏科学根据，所以不欲在此多占篇幅了。

（2）初民之音乐。近代西洋音乐学者，因为古人不可复起，无法研究初民音乐之故，于是乃把非洲等处的野蛮民族当作他们的老祖宗看待。盖以此种野蛮民族之文化程度，尚与初民相差不远故也。大概各种野蛮民族音乐有一共同之点，即“音域”范围极为狭窄故也。其“音域”最狭者，只有一个“整音”之广。换言之，只有两个音，翻来

覆去，唱个不休，有如小孩喃喃学语一样。兹举一例如上。（参看 Stumpf，Die Aufinge der Musik，第一〇九页。）

附谱一

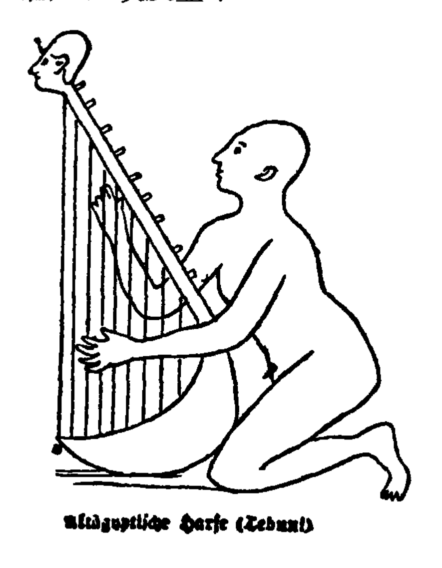


上举一例，系印度锡兰（Ceylon）岛上畏打（Wedda）民谣。全篇只有两个音，翻来覆去唱去（按上面一谱，只是其中之一段，并未将该曲全录）。古代原始人类的音乐，虽不必尽如今日之野蛮民族，但“音域”范围必定极为有限，却可以断言。音乐愈进化，则音域范围亦愈广。譬如现行西洋乐器之上，多至七个音级，如钢琴之类。至于中国乐器，则除七弦琴外，“音域”范围，均极不广。由此一端，已可想见我们“音乐文化”如何落伍了！此正如识字不满五十的人，要他作几首好诗出来，当然是万办不到的（惟歌喉音域范围，则为天然所限，不能如乐器之任意扩充。读者幸勿因上文所言而误会）。

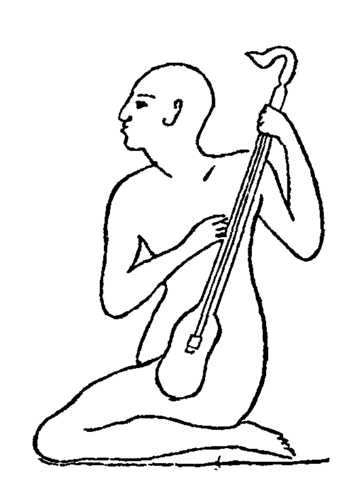
第五节　埃及、亚西里亚、巴比仑、波斯、犹太之音乐

（1）埃及。我们研究西洋音乐文化，当然应从埃及开始。据近所得各种史料而言，则埃及音乐文化，在距今五千年，即已达到某种高等程度。换言之，当时音乐文化，必已经过若干长久时间之进化，始能达到那样成绩。关于埃及古代音乐作品，我们虽然未曾得见一篇，但从当日雕刻、壁画等等观之，吹笛、弹琴（Harfe，参看附图一）唱歌之人，往往同时作乐，实已具有“乐队”（Orchester）雏形。拍手以记“节奏”长短，挥手以示“音阶”升沉。跳舞一事，亦极进步。自征服叙里亚（Syrien）以后，锁喇（Oboe）、琵琶（参看附图二）、手琴（Leier）、战鼓各种乐器亦复先后传入埃及。据近代掘得之三千年以前的埃及古笛观之，其上共有七孔。因此，西洋学者中，遂有人颇疑埃及古代乐制或为“七音”。但乐器之上，虽有七孔，而吹奏一曲之时，是否七孔皆用，却是一个疑问。吾人实不能遽尔断为“七音乐制”也。又埃及古代音乐，多与宗教有关；而且当时僧侣，对于音乐与风化教育之关系，亦极注意。此事吾人可于黑鲁朵（Herodot）、柏拉图（Plato）、施拖波（Strabo）诸家纪载中见之也（下列两图是取自 Riemann，Handbuch der Musikgeschichte，Max Hesses 印行，一九二二年第八版第十页）。

（图一）埃及竖琴



（图二）埃及琵琶



（2）亚西里亚（Assyrien）与巴比仑。其音乐文化，亦只能于当时雕刻之中想见一二，并可察见当时音乐与宗教一事具有重要关系。自柏林大学音乐教授沙克斯（Sachs）氏将二千七百年前亚西里亚人的陶质碑上所刻文字译出，认为乃是当时竖琴伴奏之谱。于是吾人对于亚西里亚音乐，始稍有一点观念。如果该氏揣测不错，则亚西里亚人之乐制当为“五音”，而且当时已知两音或三音同时合奏之举。

（3）波斯。继亚西里亚与巴比仑之音乐文化而起者则为波斯。据黑鲁朵所述，则当时波斯举行宗教典礼之时，反对用乐之举，实与上述埃及等国颇异其趣。至于波斯“乐队”组织，就所遗图像观之，则有七个“竖琴”、一个“卧琴”（Psalterium）、两个“复笛”（Doppelflöten），更加以六个女子、九个孩子所组成之“歌队”（Chor）参与其间。此外尚有一个妇人在旁拍手，以记“板眼”。总计二十余人。

（4）犹太。据近代西洋学者研究的结果，欧洲中世纪教堂音乐所谓“格里哥乐歌”（Gregorianischer Gesang）者，实深受犹太音乐之影响。据典籍所载，则当时耶路撒冷举行宗教典礼之时，常有四千僧侣，同时作乐，可谓规模宏大之至。至于乐器种类，亦极繁多。其最著者则有喇叭（Trompete）、锁喇、长笛、大钵、琵琶等等。尤以各种“歌队”互相轮唱一事，可以称为当时犹太音乐之特色。关于调子之组织，则颇与希腊都耳（Dorisch）、法里格（Phrygisch）、里底（Lydisch）三调相似（请参阅下面第六节第 2 段），但其中颇带“五音调”之趋势。

第六节　希腊之音乐

（1）研究希腊音乐之材料。大凡研究历史的人，最讲究的是材料来源。因为所用材料如不可靠，则一切叙述皆乏根据。至于我们研究音乐历史的人，则除了古书古籍外，还须特别注重古代乐谱与乐器，否则无论你将理论讲得如何天花乱坠，而与“实际音乐”相距，尚有天渊之遥。但是，即或古谱侥幸到手，在事实上，犹不能完全作准，因为当时歌唱之人是否悉依乐谱所记，未加何种“花腔”（譬如吾国京戏，虽是同一调子，而各名伶所唱，往往彼此相异，此无他，即各自擅加“花腔”之故也）。此外，歌唱之时，是用何种“音色”（即 Klangfarbe，譬如吾人只将《京调工尺谱》及《集成曲谱》翻成五线谱，而不亲临中国京戏及昆曲，则安能知道中国京戏之“尖声叫唤”与昆曲之“哼来哼去”），均非详细加以研究不可。关于“乐器”之乐谱，更须亲见该种乐器，设法试奏，然后对于该调实际音色，始能想像一二。凡此种种，皆系我们研究音乐历史之最大难关。往往一个小小问题，经年不能解决，或竟终身不能解决。即此一端，已可想见研究学问之事如何困难，向非专打“快邮代电”者可比。但是，如果一个困难问题，居然竟被我们解决，则至少必须浮一大白，在室内狂跳三日，以致庆意。闲话休题，言归正传。上面所述埃及、亚西里亚等国音乐史，虽亦系用近代科学方法研究所得，但无论如何，总不免含有几分“冒险性质”。至于希腊音乐则不然，除了一部分古代希腊乐器留于世外，更因近代西洋学者屡次发掘之故，获得若干希腊古谱，因此我们对于古代希腊音乐，亦较能得着一种明确概念。关于古代叙述希腊“音乐历史”最重要的书籍，要算西历纪元后第一世纪左右（约在吾国东汉时代）蒲鲁他邪（Plutarch）的著作。关于音乐理论的书籍，则有下列诸家著述：非鲁那阿斯（Philolaos，西历纪元前五四〇年左右，约与吾国孔子同时）、柏拉图（Plato，西历纪元前四二七年至三四七年）、亚里斯多德（Aristoteles，西历纪元前三八三年至三二〇年）、亚里斯多克深罗斯（Aristoxenos[1]，西历纪元前三二〇年左右）、欧克里德（Euklid[2]，西历纪元前三〇〇年左右）、非罗德（Philodem，西历纪元前一〇〇年左右）、亚里斯体德昆体里阿罗（Aristides Quintilianus，西历纪元后第一世纪）、克乃阿里德（Kleonides）、李可马苦

① 今译作亚里斯多塞诺斯，生活于约公元前 4 世纪，古希腊逍遥派哲学家和音乐理论家。生于塔伦图姆（今塔兰托），卒于雅典。其著作包括政治、哲学、教育等数百种，今存其音乐理论著作《和声原理》和《节奏原理》。

② 今译作欧几里德，古希腊数学家，生活于约公元前 300 年前后，被认为是几何学之父。



(Nikomachos aus Gerasa)、蒲多西马依物（Ptolemaios aus Alexandria)、高登体五(Gaudentius)、(以上四人皆是西历纪元后第二世纪。）坡非里五（Porphyrius[①]，西历纪元后第三世纪)、巴起舞（Bacchius)[②]、阿里非（Alypius)[③]、马克鲁比五（Macrobius)[④]、(以上三人皆是西历纪元后第四世纪。）马耳车阿鲁喀披拿（Marcianus Capella，西历纪元后第五世纪)、坡体五（Boethius)[⑤]、克舍我多（Cassiodor)[⑥]、（以上二人皆是西历纪元后第六世纪。）皮色罗（Psellos[⑦]，西历纪元后第十一世纪)、拔车买西(Pachymeres[⑧]，西历纪元后第十三世纪)、马鲁耳伯里列五（Manuel Bryennius，西历纪元后第十四世纪)。关于乐谱方面，则有（甲）一六五〇年克耳峡（Athanasius Kircher)[⑨] 氏于其所著 Musurgia[⑩] 书中，所发表之希腊古代歌谱 Pindar-ode[⑪]。约成于西历纪元前第五世纪；（乙）一八九二年由威色里（K. Wessely）氏在公爵来南（Rainer）所设“古纸博物馆”中，所发现之 Stasimon 古谱一段，其年龄当较上述（甲）谱为晚；(丙）一八九二年法国学者在雅典所掘得之 Apollonhymnen 古谱二篇，是刻在石壁之上，约成于西历纪元前第二世纪中叶；（丁）一八八三年在小亚细亚 Tralleis 地方坟墓石柱之上，所发现之 Seikilos[⑫] 歌谱一篇，约成于西历纪元前第一世纪或纪元后第一世纪；(戊）一五八一年由喀里道（V. Galilei）氏所遗传希腊歌谱三篇，谓是西历纪元后第二世纪音乐家买所买得（Mesomedes)[⑬] 之作品；（己）一八四一年柏纳曼(Bellermann）所发表之希腊乐器谱，是根据 Anonymi scriptio de musica 古籍；（庚）一九一八年在柏林“古纸博物馆”中所发现之希腊古谱若干，此项古纸年龄为西历纪元

① 今译作普菲利欧斯（约 233—309)，新柏拉图主义哲学家和数学家。他提出的“类、种、固有性、特异性、偶然性”被称为“五全称命题”(The Five Universals）或“普菲利欧斯树图”，对中世纪阿拉伯逻辑学的发展有很大影响。

② 今译作巴基乌斯，是希波克拉底著作最早的注释者之一。

③ 今译作阿利皮乌斯，活跃于 360 年前后的希腊音乐作家。

④ 今译作马克罗比乌斯，活跃于 430 年前后的罗马语法学家和新柏拉图主义哲学家。

⑤ 今译作波伊提乌，中世纪神学家、音乐理论家。

⑥ 今译卡西奥多·雷纳（1520—1594)，出生于塞维利亚的西班牙僧侣，曾与他人合作将《圣经》翻译成西班牙语。

⑦ 今译作普塞洛斯（1017—1078)，拜占庭作家、哲学家、政治家和历史学家。

⑧ 今译作帕奇梅雷斯（1242 — 1310)，拜占庭时期的历史学家和音乐理论家。

⑨ 今译作阿塔纳斯·珂雪（1601—1680)，生于德国盖沙，十七世纪德国耶稣会学者，其研究的内容包括埃及学、地质学、医学、数学和音乐理论等。

⑩ 阿塔纳斯·珂雪写于 1650 年的音乐著作 Musurgia Universalis，今译作《音乐的制作》。该书描写了作者对音乐和感染力的见解，列举了许多当代音乐作例子，并详细描绘了风琴的结构，还列出了一个自动作曲的计算方法。
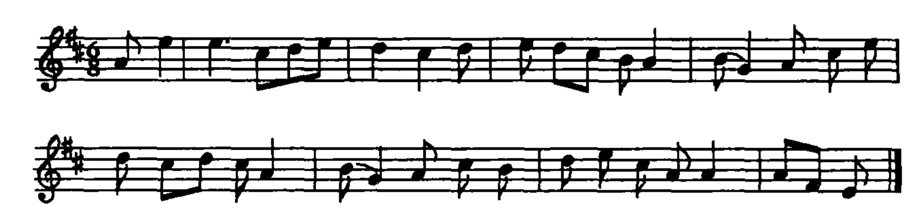
⑪ 平达颂歌。公元前 5 世纪古希腊诗人平达所创，由一系列三联诗组成。

⑫ 即“塞基洛斯墓志铭”。公元一世纪前后的古希腊歌曲，被刻在土耳其特拉莱斯附近的一块墓碑上。

⑬ 即克里特岛的墨索墨德斯，二世纪早期的古希腊抒情诗人和作曲家。

后一六〇年之物，但该谱之制成时期，当较此纸为早；（辛）在埃及发现之“初期基督教圣歌”，是用希腊乐谱写成，为西历纪元后第三世纪之物。在上述八种希腊古谱之中，年龄较早而来历又可靠的只有（丙）、（丁）两种。兹将（丁）种一篇，录之如下：
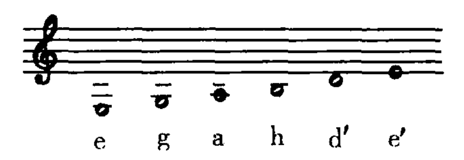
附谱二



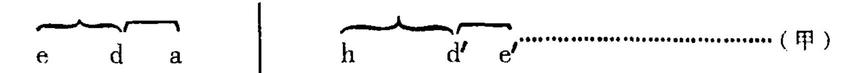
按此谱乃系一篇“宴会短歌”（Skolion）。其歌词大意如下：“劝君且行乐，勿为忧降服！有生能几时，死神已来捉！”（参看 J. Wolf，Geschichte der Musik，第十三页）

（2）希腊音乐之理论。希腊最古之乐制，在歌者阿尔非（Orpheus）时代（此是希腊神话时代，其详不得而知），只有 e a h é 四个音（以上系据李可马苦记载），但其后锁喇音乐家阿里朴（Olympos，西历纪元前七〇〇年左右）复加入 g d′两音进去，于是成为下列组织（按德国所谓 h 音即英国所谓 b 音，其余音名则英德彼此相同）。

附谱三
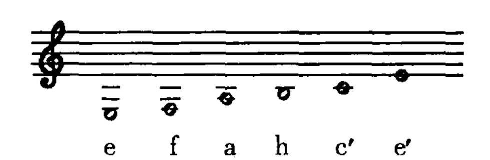


换言之，即是一种“五音调”。而且可以将它截成两节称为“四音组”（Tetrachord），彼此组织形式完全相同，其式如下（表中符号：⌒为“短三阶”〔Kleine Terz〕，⌐¬为“整音”〔Ganzton〕）：



我们可以看出，前半节之 e g a 与半后半之 h d′e′，其组织情形殆完全相同。但此外尚有第二种“五音调”同时流行于世。其式如下：

附谱四



其组织亦可分为彼此相等之两节，有如下表。学者称为“抵阿统”（Diatonisch）或“早期恩哈姆里克”（ältere Enharmonik）。（表中符号：ΠΠΠ为“长三阶”〔Grosse

Terz〕，∧为“半音”〔Halbton〕。）

e f a | h c′ e′ ……………………（乙）

我们细看该调组织，前后两半节亦复彼此相等。

稍晚，更于上述第二种“五音调” e f a h c′e′之中加入 f# 及 c# 两音，成为下列形式，学者称为“克鲁马体克”（Chromatisch）。

e f f# a | h c′ c′# e′ ……………………（丙）

在西历纪元前第六世纪至第四世世纪之间，又常将上述第二种“五音调”中之 e f 及 h c′各分为二，成为“四分之一音”（Viertelton）。其式如下。学者称为“晚期恩哈姆里克”（Spatere Enharmonik）。（表中符号：∧为“四分之一音”。）

e※f a | h※c e……………………（丁）

以上（甲）、（乙）、（丙）、（丁）四种乐制，均是根据蒲鲁他邪记载而言。除上述各种乐制之外，在音乐家特耳彭达（Terpander）时代（西历纪元前六七五年至六五〇年左右，为希腊最善弹奏“七弦手竖琴”〔Kithar〕之人），更于前述（甲）种乐制之中加入 f c 两音，于是遂成为“七音调”。其式如下：

e f g a | h c′d′e′ ……………………（子）都耳 dorisch（变宫调）

上述一调称为“都耳”（Dorisch），以其来自都耳（Doris）[①] 民族故也。同时，尚有两调，来自亚洲法里格（Phrygia）[②] 及里底（Lydia）[③] 两地，因称为“法里格”（Phrygisch）及“里底”（Lydisch）。其式如下：

d e f g | a h c′ d′ ……………………（丑）法里格（羽调）

c d e f | g a h c′……………………（寅）里底（徵调）

以上三调，即为古代希腊最为流行之调，尤以（子）都耳一种为最。而且三调皆可从中分为两节，彼此组织完全相等。又上述三调是以 e d c 三音为出发点所组织而成，

① 今译多利斯。希腊中部一古老地区，是多利安人的传统居住地。

② 今译弗里几亚。古代小亚细亚中部地区，位于今土耳其中部，公元前 8 世纪到 6 世纪繁荣一时。

③ 今译利第亚。小亚细亚中西部古国，濒临爱琴海，位于今土耳其西北部。

后来希腊人又将其余 h a g f 四音用为出发之点，另组四调。其式如下：

∧ ⊓⊓∧⊓⊓⊓
H c d e f g a h……………………(卯)混合里底(变徵调)

⊓ ∧⊓⊓∧⊓⊓
A H c d e f g a……………………(辰)下都耳(角调)

⊓ ⊓⊓∧⊓∧⊓
G A H c d e f g……………………(巳)下法里格(商调)

⊓⊓⊓∧⊓⊓∧
F G A H c d e f……………………(午)下里底(宫调)

我们细看上述四调：(卯）调则比（寅）里底降低一个音，是为 H，所以称为“混合的里底”（Mixolydisch，希腊文 Mixo 一字，是“混合”之意)；至于（辰）调则比（子）都耳降低 A H c d 四个音；（巳）调则比（丑）法里格降低 G A H C 四个音；(午）调则比（寅）里底降低 F G A H 四个音，所以称为“下都耳”（Hypodorisch)、“下法里格”（Hypophrygisch)、“下里底”（Hypolydisch ，希腊文 Hypo 一字，其义为“下”)。换言之，(卯)、(辰)、(巳)、(午）四调，均是由（子)、(丑)、(寅）三调引申而出。而且该四调之组织均不能分为彼此相等之两节，所以不占重要位置。而在事实上，希腊七调组织实与中国“宫调”“商调”……等等七调组织完全相同。故近代西洋学者谓古代中、希两国音乐文化具有密切关系。尤其是最堪注意者，在西历纪元前第六世纪之时，有一位希腊大哲名叫彼得果纳斯（Pythagoras）的，发明 2∶3＝Quinte（即“五阶”之意，譬如 c g 是也）、3∶4＝Quarte（即“四阶”之意，譬如 c f 是也）之理。换言之，假如有两根粗细质地相等之甲乙两弦，甲长九寸，乙长六寸，则乙弦所发之音高于甲弦五阶，而在数理上则为 2∶3 之比（乙为 2，甲为 3）。同样，假如甲长八寸，乙长六寸，则乙弦所发之音高于甲弦四阶，而在数理上则为 3∶4 之比。此正与吾国古代所谓“三分损益法”者完全相同（请参看拙著《东西乐制之研究》“中国”、“希腊”两编)。更足以证明中、希两国音乐文化彼此实有几分渊源。大约中、希两国似均受有古代巴比仑乐制之影响。其详情参看拙作《中国乐制发微》一文，载于《中华教育界》第十七卷第八期。

大凡两音之比较数，愈简单则愈谐和，譬如 1∶2＝Oktave（即“八阶”之意，譬如 c c′是也)；愈复杂则愈不谐和，譬如 8∶9＝Sekunde（即“二阶”之意，譬如 e d 是也)。前者称为“协和音阶”（Konsonanz)，后者称为“不协和音阶”（Dissonanz)。在彼得果纳斯学派之专以“数理”为准绳者，只承认下列各种“音阶”为“协和音阶”。

1∶2＝Oktave（八阶）

2∶3＝Quinte（五阶）

3∶4＝Quarte（四阶）

1∶3＝Oktave＋Quinte＝Duodezime（十二阶）

1∶4＝Oktave＋Oktave＝Doppeloktave（十六阶）

至于“长三阶”（4∶5＝Grosse Terz）及“短三阶”（5∶6＝Kleine Terz）两种，则不承认其为“协和音阶”，学者称之为“理论派”（Kanoniker）。但与此派立于反对地位之“谐和派”，其首领为亚里斯克深罗斯（Aristoxenos，西历纪元前三二〇年左右），则专以“听觉”为依归，而承认“长三阶”及“短三阶”为“协和音阶”。到了弟弟模（Didymus，西历纪元前第一世纪）、蒲多西母（Ptolemans，西历纪元后第二世纪）两人，则直将4∶5（即长三阶）、5∶6（即短三阶）两种明白列入“协和音阶”之内矣。此种“音阶理论”一直传至于今，为构成现代西洋音乐之要素。其势力之大，可想而知。余党谓：近代西洋所谓五种艺术（建筑、雕刻、绘画、诗歌、音乐），其中除绘画一种外，其余四种殆无不深受古代希腊影响。而近代建筑与雕刻两事，则更永远不能超出希腊之上。希腊人真天之骄子哉！至于近代西洋音乐，在“音阶理论”方面，虽深受希腊影响。而关于“复音合奏”一事（即数种异音同时合奏），则似是得自北方日耳曼民族（约在中世纪民族迁移时代）。盖古代希腊音乐乃是一种“单音音乐”，换言之，各音前歇后起，彼此相连，有如一根“线”。非若近代西洋音乐之“数种异音同时齐鸣”，有如一个“体”。诚然，古代希腊亦曾有歌奏同时并行之事，但歌者奏者所用之调却彼此相同。与吾国今日京戏一样，即或歌者奏者所用之调相差一个音级，譬如甲歌 c d，乙奏 c′d′，而在事实上亦只等于吾国所谓“高吹低唱”，仍与近代西洋音乐各种异音同时齐鸣者不同。

综观本节所述，则希腊乐制有三事最能引人注意：第一，全部乐制均系建于“四音组”（Tetrachord）之上（按即前面所谓分为两节，每节各含四音，而且彼此形式相等）；第二，彼得果纳斯学说全与中国古代定“律”之法相同；第三，希腊音乐家及音乐学者多来自他地（譬如阿里朴〔Olympos〕则来自法里格〔Phyrygia〕、特耳彭达〔Terpander〕则来自乃色坡〔Lesbos〕①、彼得果纳斯则来自沙模〔Samos〕②）。乐调亦多产自异地（譬如里底〔Lydisch〕则产自小亚细亚里底〔Lydia〕、法里格〔Phyrygisch〕则产自法里格〔Phyrygia〕之类）。盖希腊自西历纪元前一一〇〇年左右都耳（Doris）民族侵入以后，该岛各种民族之间，发生同化作用。而同时希腊文化及政治之势力，又扩到小亚细亚诸地。于是希腊美术初时皆带地方色彩，其后又能兼采众长，因而产生空前之艺术，为世界其他民族所不及。

---

① 今译莱斯博斯岛。希腊东部的一个岛屿，位于爱琴海中、土耳其西北部沿岸附近。

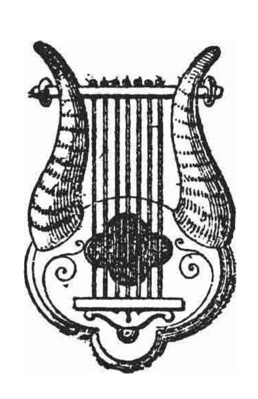
② 今译萨摩斯岛。希腊东部爱琴海上一岛屿，位于土耳其西海岸附近。

（3）希腊之乐器。希腊之乐器，种类甚多。但均来自他地，几无一种是希腊自己发明的。在各种丝弦乐器之中，以里拉（Lyra）及克特拿（Kithara）两种，最为流行。里拉系来自北方特那肯（Thrakien），为希腊家庭中之常用乐器，共有七弦（请看图三及图四）；克特拿则来自小亚细亚，为希腊音乐会中所用之乐器，初为四弦，继为七弦以至于十一弦（参看图五及图六）。两种乐器之结构甚相似，惟里拉之琴身系用龟壳为之（其后改用圆形木壳）；反之，克特拿之琴身乃系一个四方木箱，且该琴全部远较里拉全部为大而已，其奏法系用右手握一金质小拨以弹之。

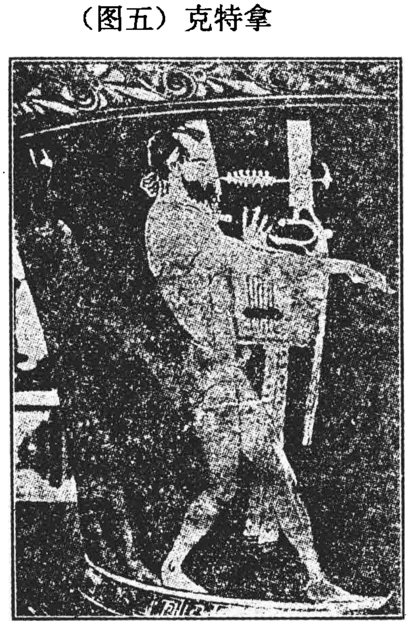
（图三）里拉



（图四）里拉



（图五）克特拿



（图六）克特拿

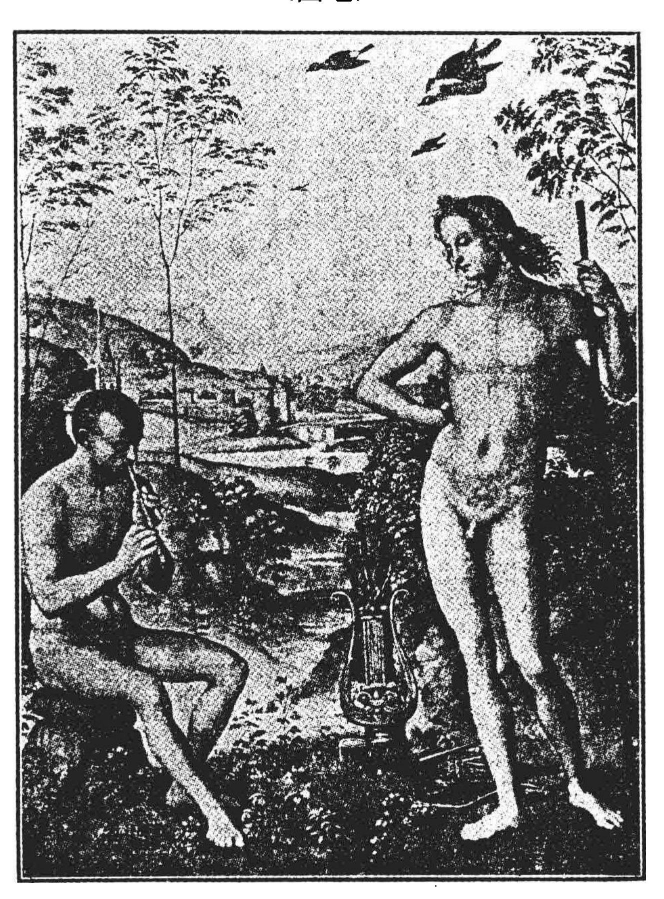


上列图三为希腊雕刻，是大理石制成，约在西历纪元前四六五年左右，现藏於美国波斯顿博物馆。图中乐器即为里拉。上列图四是里拉之普通形式。上列图五是希腊瓶上

绘画，约在西历纪元前四六〇年左右，现藏于维也纳博物馆。图中乐器即为克特拿。上列图六是克特拿之普通形式。

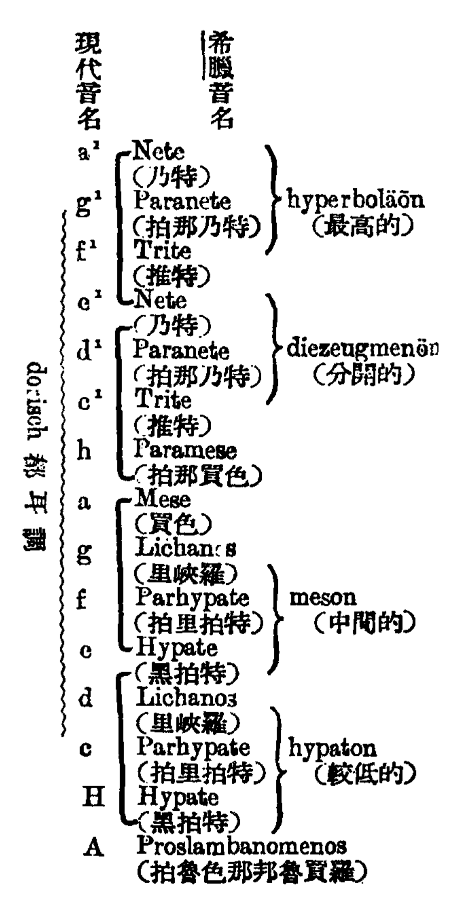
在吹奏乐器之中，则以阿鲁（Aules）一种最为流行。该器略似吾国之锁喇，有单管（名为阿鲁〔Aulos〕）双管（名为比阿鲁〔Biaulos〕）两种。下列附图七是意大利第十五世纪画家柏鲁格罗（Pietro Perugino）[1] 之名作，图中男子所吹者即为单管阿鲁。旁边木桩上所挂之乐器即为里拉（按希腊关于阿鲁之雕刻及瓶画，遗迹本不少，惟余手边，只有上述名画一幅，可以付印）。

（图七）

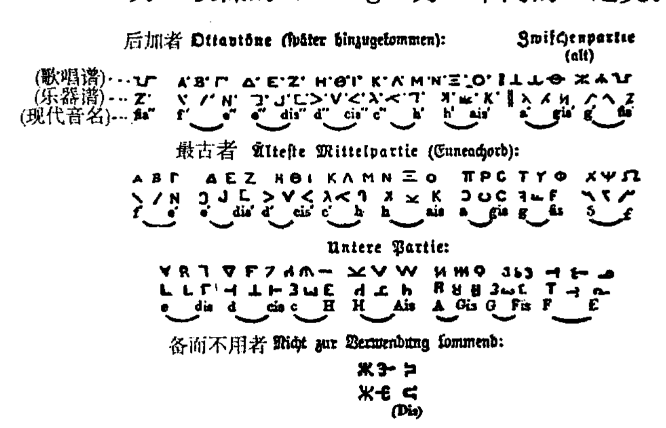


（4）希腊之乐谱。希腊乐谱乃系一种“字谱”，与吾国之用合四一上等字名音者相似。惟希腊所用者为希腊文字母，而且唱歌所用的与乐器所用的，各不相同。又希腊音域范围，系以男子歌音范围为准。换言之，即自 A 至 a′是也。其后罗马时代以及中古世纪，亦均谨守此项音域范围，未加变更。兹将希腊音名列表如下：

① 今译佩鲁吉诺（1445—1523?）。意大利画家，其最著名的作品是在西斯廷礼拜堂的壁画《基督圣彼得授钥匙》。



上列各种音名之意义，乃特（Nete）为“最终”，拍那乃特（Paranete）为“接近最终”，推特（Trite）为“第三”，拍那买色（Paramese）为“接近正中”，买色（Mese）为“正中”，里峡罗（Lichanos）为“食指弦”（Leckfingersaite），换言之，即“第二个最高音”，拍里拍特（Parhypate）为“接近最低音”，黑拍特（Hypate）为“最低音”，拍鲁色那邦鲁买罗（Proslambauomenos）为“增补”。此外，并从 H 至 a′分为四个“四音组”，如 H d c e 为“较低的”，e f g a 为“中间的”之类。



上列一表，即系希腊乐谱符号。第一行为“歌唱谱”，第二行为“乐器谱”，第三行为“现代音名”。惟音域范围，已略被后人扩大，非复古代希腊之旧矣。

关于希腊乐谱符号问题，原不止此。惟本书篇幅有限，只能述其荦荦大者。倘欲知其详细，则请参看专门著作可也。

（5）希腊之节奏学。希腊音乐之节奏学与希腊诗歌之节奏学完全相同。其最流行者，计有下列五种。

（甲）打克体鲁斯（Daktylus）——◡◡ ⎫
（乙）安那拍斯　（Anapäst）◡◡— ⎭……………………四眼
（丙）推侯斯　（Trochäus）—◡ ⎫
（丁）养补斯　（Jambus）◡— ⎭……………………三眼
（戊）克乃体古斯　（Kretikus）—◡—……………………五眼

上列表中符号：◡为“短音”，—为“长音”。而且每两个“短音”之和，其长恰恰等于一个“长音”。假若我们称呼每一个“短音”为一“眼”，则（甲）、（乙）两种各有四眼，（丙）、（丁）两种各有三眼，（戊）种计有五眼。希腊音乐板眼既完全依照诗词字句，故在乐谱之中，实无再点板眼之必要。但希腊亦有所谓板眼符号，类如吾国昆曲之▲×等等。不過实际应用之时，似乎甚为稀少罢了。兹将希腊板眼符号录之如下：

（子）　—等于两眼。
（丑）　⌙等于三眼。
（寅）　⊔等于四眼。
（卯）　⊔⊔等于五眼。
（辰）　◡等于一眼（若谱上毫无符号，亦等于一眼）。
（巳）　∧等于休止符（其长短，则用上列（子）、（丑）、（寅）、（卯）、（辰）各种符号，加于其上以定之）。

又希腊最古之诗句结构法，是“六拍”（Haxameter）。其式如下：

—◡◡ | —◡◡ | —◡◡ | —◡◡ | —◡◡ | —◡

近代西洋诗歌节奏，系承继上述希腊诗歌节奏（甲）、（乙）、（丙）、（丁）四种。惟近代西洋是以字音“轻重”为标准，“轻音”符号为◡，“重音”符号为—（即所谓重音〔Accent〕者是也），而与古时希腊之以字音“长短”为标准者不同。关于此项问题，请参看拙著《中国诗词曲之轻重律》一书，上海中华书局出版。

（6）希腊人之音乐生活。希腊音乐作品，除一部分尚与宗教有关外，其余如摇篮歌、追悼辞，以及荷马之史诗、阿尔启罗可（Archilochos）、平大耳（Pindar）之叙情诗（Lyrik），额喜罗（Aischlos）、苏佛克乃（Sophokles）、欧里皮歹（Euripides）之悲剧，亚里斯多法乃（Aristophanes）之趣剧，多以“从事”或“人事化之神话”为中心，富有美术价值。是为希腊音乐与其他上古文明民族相异之点。此外尚有鲁模（Nomoi）一类作品，相传为西历纪元前第七世纪阿里朴及特耳彭达两位音乐家所创制。阿里朴之曲系用阿鲁吹奏（或者时吹时唱），特耳彭达之歌则系克特拿伴奏。大约希腊当时奏乐，“单唱”多用克特拿伴奏，“合唱”多用阿鲁伴奏。因阿鲁之音比较宏大，而且能够持久故也。关于“奏乐比赛”阿里朴赛会（Olympische Spiele）之举，史不绝书。吾人由此可以想见当时希腊音乐之盛况。其中尤令吾人向往不已者，则为希腊戏剧一事。当西历纪元前六百年之顷，有希腊诗人名叫阿绒（Arion）[1]的，创制一种歌调，叫做“低体那补”（Dithyrambus），为祭祀希腊古神低屋柳锁（Dionysos）之用。此歌系用五十人之“歌队”合唱，而以一枝阿鲁伴奏。唱时歌者乔装改扮，绕行低屋柳锁神案之侧。到了纪元前五三六年，又有希腊诗人名特斯皮（Thespis）者，更于“歌队”之外，加入一个伶人演唱。于是此种“低体那补”歌曲，遂一变而为希腊悲剧（Tragödie）之祖。至希腊悲剧大家额喜罗（纪元前五二五年到四五六年）出，更于剧中加入第二个伶人。于是向来剧中只有一个伶人“独语”者，至是遂可彼此“对话”矣。其后希腊悲剧人材，如苏佛克乃（纪元前四九六年至四〇六年）、欧里皮歹（纪元前四八四年至四〇六年）之流相继辈出，与上述额喜罗氏共称为“希腊悲剧三杰”。在纪元前五百年之际，常有希腊人名叫拍那体鲁（Pratinas von Phlius）的，创制一种“喜剧”（Satyrspiel）。其内容甚为滑稽可笑，每于悲剧终止之后演唱，以使观众一洗其悲哀之情。除上述“悲剧”“喜剧”两种之外，尚有一种“趣剧”（Komödie），亦是从祭祀低屋柳锁古神之时所产生出来的。但其内容，则偏于滑稽欢乐，使人发生快感。更往往利用时事材料，常寓讥讽深意。其创始者为雅典人苏沙绒（Susarion，约在纪元前五八〇年左右）。至于希腊趣剧泰斗，则为亚里斯多法乃氏（约在纪元前四五〇年至三八五年左右）。

希腊悲剧组织，通常分为四段：（甲）蒲鲁罗（Prolog）[2]，即伶人登场出演；（乙）

① 今译阿里翁。古希腊诗人和歌手，传说生活于公元前7世纪；传统上认为阿里翁是古代酒神节上所唱的狄奥尼索斯颂歌的发明者。

② 即开场。用独白或对话介绍戏剧剧情展开前的情况。

拍鲁多（Parodos）[①]，即歌队出场歌唱；（丙）爱排所顶（Epeisodion）[②]，即伶人第二次登场出演；（丁）阿佛多（Aphodos，或称为爱克所多〔Exodos〕[③]），即全剧终止之时，歌队合唱而出。

至于悲剧内容，则分为：（子）歌唱，（丑）说白，（寅）拍那克他罗格（Parakataloge，即说白之时，而用乐器伴奏），（卯）歌队（Chor）合唱。以上（子）、（丑）、（寅）三项，皆是剧中伶人为之，而（卯）项则介于伶人及观众之间，立于“旁观地位”，欲将该剧作者用意所在以及观客所得印象同时代为发表出来。故西洋学者称之为“理想的观客”。此项“歌队”人数，在“悲剧”及“喜剧”之中通常约有十二人至十五人，在“趣剧”之中则有二十四人之多。歌时环绕“神案”（Thymele）[④]，且舞且唱。犹有昔时祭祀低屋柳锁古神之遗风。叙述至此，余不能不将希腊戏台建筑一为说明。原来希腊戏台建筑多是靠坡而立（请参看下列图八。按此图乃系意大利南部车车里〔Sizilien〕岛上，罗马时代之戏台遗迹。惟其结构，全系仿照希腊戏台。至于希腊本地戏台遗迹，为数本属不少，但余此时，仅有此图，可以寄回国内付印）。坡上各种石级即为“观客座位”（Theatron），如下列图九中之 1 是也。戏院之中，有一圆形地面，称为阿尔克斯得（Orchestra）[⑤]，是即下列图九之中 2。该地面之正中并有“神案”一座（参看下列图九中之一），“歌队”即绕此舞唱。再其次则为“舞台”（Skene）[⑥]，是即附图九中之 3。但当时伶人并不直接在“舞台”上演唱，而在上述圆形地面阿尔克斯得之前半边，即下列图九中之 a 是也。至于“舞台”自身，则仅供剧中布景之用，如宫殿之类而已（近代西洋“剧院乐队”，因居于“舞台”前面之故，遂称之为阿尔克斯得〔Orchester〕。其后此字遂成为“乐队”之专有名称）。又附图图九中之 4、5 两处，系为观客与歌队，及一部份伶人入口之道。此种戏台皆系露天而立，未有屋顶。其最大者，能容三四万人，而观众犹能听视不爽，其建筑之适于“音学”（Akustik），真是千载之下，尚使人惊叹不已也（数年前，曾在希腊戏台遗迹演戏一次，当时参与之人，其所言亦如此）。近年柏林方面，亦常有露天演戏之举，盖犹有希腊之流风余韵焉。

---

① 即进场歌。指歌队载歌载舞，从“入口处”进入“歌舞池”。

② 即场次。指人物进场，正戏开始。这部分相当于现代戏剧的场、景、或幕。

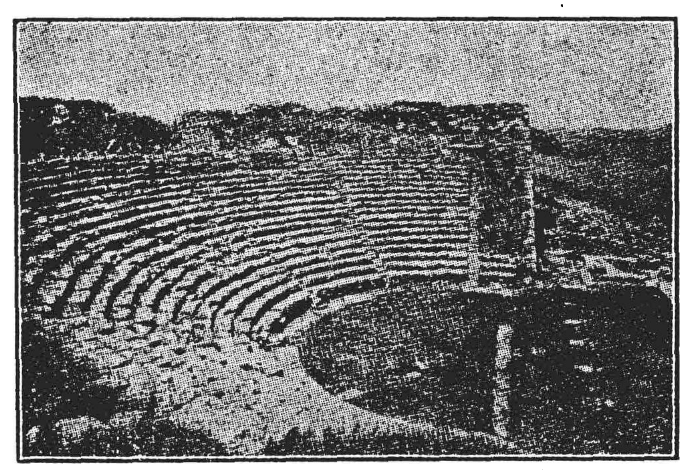
③ 即出场。指戏剧结束时合唱队出场。

④ 古希腊戏剧中乐池中央的祭坛。

⑤ 即乐池，古希腊剧场中舞台前合唱队所用的半圆形区域。

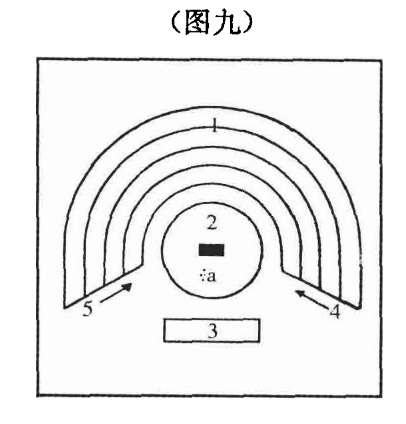
⑥ 古典戏剧中与舞台相连的背景建筑，用于贮藏表演服装和连接三面景片。

（图八）



Antikes Theater bei Segesta(Sizilien).

（图九）



从上面所述看来，希腊戏剧与歌队之关系可谓因缘甚深。但到西历纪元前第五世纪末叶左右，此种歌队作用却渐渐丧失，或直接参加演剧，或者完全被人废除。其后剧中音乐一物，亦复日益衰微，不但“歌队”脱离戏剧，甚至于剧中原有之“独唱”、“对唱”亦为人所排斥殆尽，渐与近代“说剧”（按即近代中国所谓“文明戏”）相近。当希腊大哲柏拉图及亚里斯多德时代，希腊音乐尚称繁盛，但是到了亚里斯多德门人亚里斯多克深罗斯（Aristoxenons）的时候，希腊音乐遂一蹶不振。故亚里斯多克深罗斯不胜其悲愤之情，常发复古之思。我们细察希腊音乐衰微时期，大约正在希腊丧失独立之际（约在纪元前三三八年恰鲁乃〔Chäronea〕[①] 战争之时）。余曾谓：一个民族之衰系先从“耳朵”衰起，最初是“听不见”，渐渐的便“看不见”，以至于哑口丧心，成为一种行尸走肉！此即一例也。

（7）希腊人之音乐观念。希腊人对于音乐之观念，其始也只认为“宗教祭礼”之一种附属品，正与其他上古民族相同。其后则渐渐承认音乐与“国家政治”之关系，乃有打猛（Damon，纪元前第五世纪）等等之《音乐伦理学》（Ethoslehre）出现。换言之，即每一种“调式”，如都耳、法里格、里底之类（请参看上述（2）希腊音乐之理论），皆有一种特别性质，可以影响人类心灵。故制谱者于选择“调式”一事，不可不加以注意。到了打猛氏之再传弟子柏拉图，遂将音乐与政治之关系更阐发得淋漓尽致。音乐既能如此感动人心，于是又将“音乐”与“青年教育”两事打成一片，大有用音乐代《修身教科书》之趋势。但与柏拉图同时的物质派哲学家达摩克里提（Demokrit[②] 氏，生于

① 即克罗尼亚战役。公元前 338 年马其顿的菲利浦在此击败希腊邦联军。

② 今译德谟克利特，古希腊哲学家。

纪元前四六〇年左右）以及当时甚为流行之“诡辩学派”（Sophisten），却将“音乐”与“伦理”两事毅然划开，谓音乐只能刺激吾人官能，不能影响人心。其末流到了非鲁歹母（Philodemos，西历纪元前第一世纪），则更直谓“音乐美术”与“烹调美术”一样，不复认为有关风化之物矣。其实不但柏拉图敌党当时提出此项攻击，柏氏大弟子亚里斯多德亦尝高树异帜，反对师说。盖彼于上述“音乐伦理学”之外，更提出“音乐美学”，专从音乐本身论其美恶，而将政治种种关系划开。不过不如上述达摩克里提及诡辩学派之激烈而已。但希腊此项“音乐伦理学”却未曾因此种种攻击而归于烟消云散，尤其是自纪元前第四纪末叶起，所谓“淡泊主义学派”（Stoiker）[①] 者乘时而起，利用“音乐伦理学”以促进彼等所提倡之“道德学说”。此派势力既一直绵延至于罗马时代，因而终希腊之世，“音乐伦理学”亦未曾一日根本动摇。

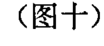
吾国古代音乐，亦系重“善”轻“美”，正与希腊古代相同。孔子闻《韶》则谓“尽美矣又尽善也”，闻《武》则谓“尽美矣未尽善也”。对于美、善二字，已不免意存轻重。其后一般儒家，更只将音乐视为移风易俗之一种手段，不复再从音乐本身之美致力，以致吾国音乐，遂有如魏文侯所谓“吾冠冕而听古乐，则唯恐卧”。至于西洋，则在希腊之时，已有达摩克里提与“诡辩学派”以及亚里斯多德等等，于“善”字之外，更注意到“美”之一字。迨至最近数百年来，西洋“音乐美学”（Musikasthetik）日益发达。于是中西音乐宗旨遂亦从此日益相远矣。

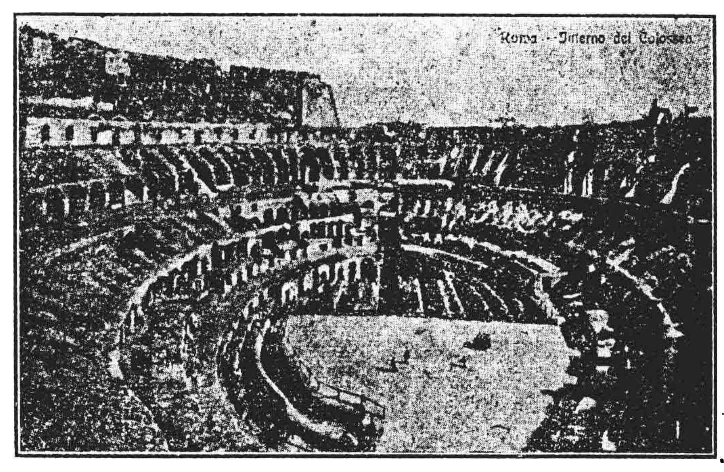
第七节　罗马之音乐

罗马人与希腊人的性质根本不同，罗马人关于国家的组织、政治的设施、军事的训练均富有绝大天才，为近代西洋各国之唯一模范。但对于美术哲学等等文化，则远在希腊之下。罗马人虽然应用武力将文弱的希腊征服，但自己却变成了希腊文化之奴隶；正与元、清两代入主中国之情形相同。罗马人对于音乐文化，完全是谨受希腊之教，而且对于音乐的态度，只是“亦将有以利吾国乎”，并无何等高尚理想。诚然，罗马音乐亦自有其民族特色，如凯旋歌、结婚辞、追悼诗、宴会曲之类，常用体比（Tibia，即希腊之阿鲁）伴奏，亦颇能表现罗马民族精神。但罗马乐谱，既然未有一篇遗世，吾人亦殊不敢凭空评断。近代西洋学者对于罗马，渐有特别注意之倾向，以为：从前历史家仅以“罗马美术是模仿希腊”数字，便将罗马一代美术抹去，不再加以研究，实为最大错

① 即斯多葛派。主张人不应为情所动，应把各种事情当作神意或自然法则不可避免的结果坦然地加以接受。

误云云。如果将来关于罗马音乐之材料日益加多，或者我们对于罗马音乐完全另换一种批评亦未可知。至于现在可以言者，即罗马音乐虽是师承希腊，但其中亦有不尽相同之处。第一，罗马悲剧之中，已无“歌队”合唱之举，剧中只有（1）说白、（2）单唱、（3）拍那克他罗格（Parakataloge）三种，而以体比伴奏。又罗马戏剧作家已不复再如希腊诗人自谱音乐，而将制谱之事委托当时乐工为之。至于伴奏乐器，则多用“双管Tibia”，以“右管”伴歌唱，“左管”奏“过板”（Zwischenspiele）。第二，罗马时代“表情跳舞”（Pantomimus）[①] 甚为流行。“趣舞”以巴体罗（Bathyllus，纪元前第一世纪）所作为第一。“悲舞”以皮那德（Pylades，纪元前二二年左右）所作为最善。前者只用一枝阿鲁伴奏，后者则除了阿鲁与色润克斯（Syrinx，排箫）两种乐器若干件外，尚有“歌队”一种以伴之。大约“歌队”所唱者，是该项跳舞音乐之词句；而且在跳舞休止之时，有如“过板”一样。第三，罗马人不但将从前希腊各种乐器以及由罗马各殖民地传来之各种乐器加以精制，而且极喜大规模之“乐队”合奏，所有锁喇（Aulos）、手琴（Kithara）、排箫（Syrinx）、喇叭（Trompete）、战鼓（Trommel）、水风琴（Wasserorgel）等等皆列入一个乐队之中。此又与吾国唐朝时代，疆域既广，于是收集殊方各种乐器组织伟大“乐队”合奏以扬国威者正相类也。此外，罗马戏台建筑，规模亦极宏大。下列图十即一例也。


（图十）



上列一图，为罗马戏园名为Colosseo[②] 者之内部形式。该园系成于西历纪元后八二年左右，长五二四米突，高四八·五米突，有门八十座，场内可容五万人，外面绕以高

① 古罗马时期用动作表演的哑剧或舞剧。

② 罗马圆形大剧场，建于公元80年，耗时5年方建成。

墙（与前列图八之傍坡而筑者不同），其上盖以帐棚，以蔽风雨太阳。为现存古代罗马最大遗迹之一。
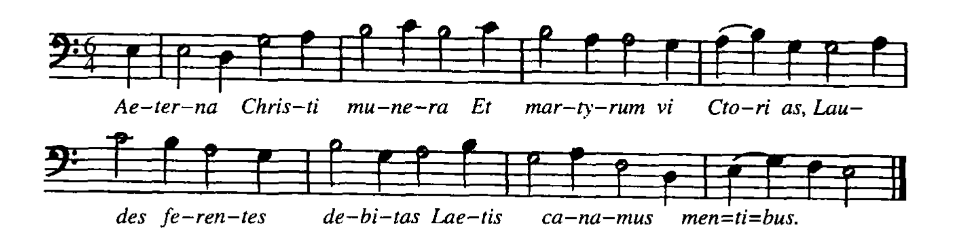
第八节　初期基督教堂音乐

当罗马帝国犹处于希腊音乐文化势力之下，而又未能多所创新促进的时候。忽有一种新乐，由亚洲方面叙里亚（Syrien）、柏纳斯体拿（Palastina）两地渐渐传入地中海沿岸诸国基督教堂之中，而与西洋音乐文化以一种新生命。我们知道，希腊音乐乃是诗歌的奴隶，譬如“乐音”的长短（参看第六节第（5）项）、“乐句”的构造、“乐章”的组织皆须一律按照诗歌词句安排，犹之中国律诗，每字的平仄，每句的字数，每篇的句数均有一定。因此，制谱之人，鲜有活动余地，音乐艺术，亦不能自由发展。现在所发生之新乐则不然。第一步首先打破“字音长短”之规则，而以“字音轻重”为准绳（按即近代西洋语言中所谓 Accent）。其结果，字音之“重”者，不必再用“长音符”谱之，但将其置在“拍中重要地位”可也（按西洋在“拍线”后之“第一个音符”通常皆是“重音”，“第二个音符”则为“轻音”，有如下式：

2/4 | 重 轻 | 重 轻 | 重 轻 |

谱中的符号 >，就是现代通常用以表示“重音”者）。如此一来，“乐音”长短，既不受“字音”长短之限制，亦不受“字音”重轻之束缚，但将“重音”之字，谱在拍中重要之地即足，其余皆一任制谱者之自由。实与从前希腊节奏以“字音”长短为转移者迥异，而成为现代西洋音乐之重要原则。据近代西洋学者研究，此种变迁，是来自“希伯来圣诗”。盖该项“圣诗”（Psalmen）结构，但以句中“重音”数目相同为准（譬如上句八个“重音”，下句亦八个“重音”），而“轻音”数目则不拘多寡（譬如上句十个“轻音”，下句或者十四个“轻音”）。因此，从前许多西洋学者常以此项“圣诗”句中“单音”（Silben）数目参差不齐之故，将他列入“散文”（Prosa）一类，而不知此项“圣诗”实系一种“诗歌”，而非“散文”。至于欧洲方面，最先利用此种“重音原则”（Akzentuationsprinzip）于教堂音乐者，首推意大利天主教大牧师阿博罗惹（Ambrosius 氏，纪元后三三三年到三九七年）。该氏所作“圣歌”（Hymnen）之遗传于世者，尚有若干，但皆系后人传抄之本。下列一歌系见于纪元后第十世纪一种“手抄本”之中（Gevaert，La Mélopee：Antique Dans le Chant de l'Englise Latine，1895，第七〇页），

为 Ambrosius“圣歌”现存抄本中之最早者。译成今谱则如下：



当时采用此种“重音原则”者，原不止阿博罗惹氏一人（例如黑那锐〔Hilarius von Poitiers〕。等等）。而且此种趋势，实在该氏以前即已酝酿发端。不过其他各种“圣歌”调子均已淹没不传。吾人现在只能于其“圣歌”文辞中，略得端倪而已。又阿博罗惹氏虽已采用“重音原则”，但对于希腊“长短原则”仍未完全放弃，亦一过渡时代之现象也。其实当时天主教堂乐歌，不但采用犹太“重音原则”而已，并且有时直将“犹太圣歌”应用于天主教堂之中。此外犹太“单唱众和”（Responsorium，或称为 Gradculien，即先由一人独唱，继由众人和之）与“歌队轮唱”（Antiphon，即两个“歌队”互相轮流合唱）两种方法，亦皆传入天主教会。吾人于此数端，已可察见天主教堂音乐与犹太庙堂音乐之关系如何密切矣。

天主教堂除采用犹太音乐外，有时并将希腊各种著名祭祀乐调，另自填上一些天主教会歌词，直接用于教堂之中。因此，初期基督教堂音乐，其来源甚为复杂。到了纪元后第六世纪末叶，有罗马教皇名叫格里哥第一（Gregor I.，五九〇年到六〇四年）的，乃将天主教堂各种乐歌加以收集整理，制为专书，即世所谓“格里哥乐歌”（Gregorianischer Gesang）者是也。一直至于今日，犹为天主教会奉行。

在天主教堂各种乐章之中，以“弥撒”（Messe，拉丁文称为 Missa）一种为最重要。此项乐章名称，系取自该章歌辞末句：“Ite，missa est.”系拉丁文，其意为“会已开毕，请回去罢!”在举行“圣餐”（Abendmahl）等等典礼时奏之。弥撒共有两种：一为通常弥撒（Ordinarium missae），其内容为克里（Kyrie）、格罗里（Gloria）、克乃多（Credo）、商克土（Sanctus）、阿克鲁（Agnus）五篇，在举行通常弥撒典礼时用之，所以称为 Ordinarium，即“通常”之意也。一为特别弥撒（Proprium missae，或称为 De tempore），其内容为音推以土（Introitus）、格那睹耳（Graduale）、阿乃鲁亚（Alleujah，或推克土〔Tractus〕）、阿非土里（Offertorium）、孔母里屋（Communio）等篇，在各种星期日或节庆日奏之，其歌词各星期日或各节庆日所用者皆彼此不同，所以称为 Proprium，即“特别”之意也。此外还有一篇，名为色昆辞（Sequenz）的，则是特为某种节气（如“耶苏复活节星期日”之类）而设。以上所举各篇，其进化程序彼

此不同，并非成于一时（其主要部分，约至纪元后第十四世纪始渐渐完成）。惟本书篇幅有限，恕不详述，读者如欲研究此项问题，请参看 Peter Wagner，Geschichte der Messe，1913，Leipzig 一书可也。

天主教堂乐章之中，除上述弥撒之外，尚有“每时祈祷”(Stundenofficium）一种，亦极重要，是用之于每日各时祈祷典礼。其内容为：费格耳（Vigil 黎明以前)、郎歹时马士体乃（Landes matutinae，黎明)、拍里模（Prim，六钟)、塔耳辞（Terz，九钟)、色克斯提（Sext，十二钟)、鲁恩（Non，午后三点)、费斯拍（Vesper，傍晚)、孔伯乃提（Complet，晚间）各篇。

在西历纪元后第十四世纪以前，无论“弥撒”及“每时祈祷”之乐调，只许以自古遗传之“乐歌”(Choral，按即“格里哥乐歌”）为主而加以编制修饰，不得自行创造。直到了第十四世纪意大利北部佛鲁冷池地方所谓“新乐”(Ars nova）运动者发生，始有自由创制音乐之举（请参看下面第十四节第（1）项)。因此之故，此项“格里哥乐歌”主持天主教堂音乐者将近七百年，实为研究西洋音乐史者极不可忽略之一种史实。

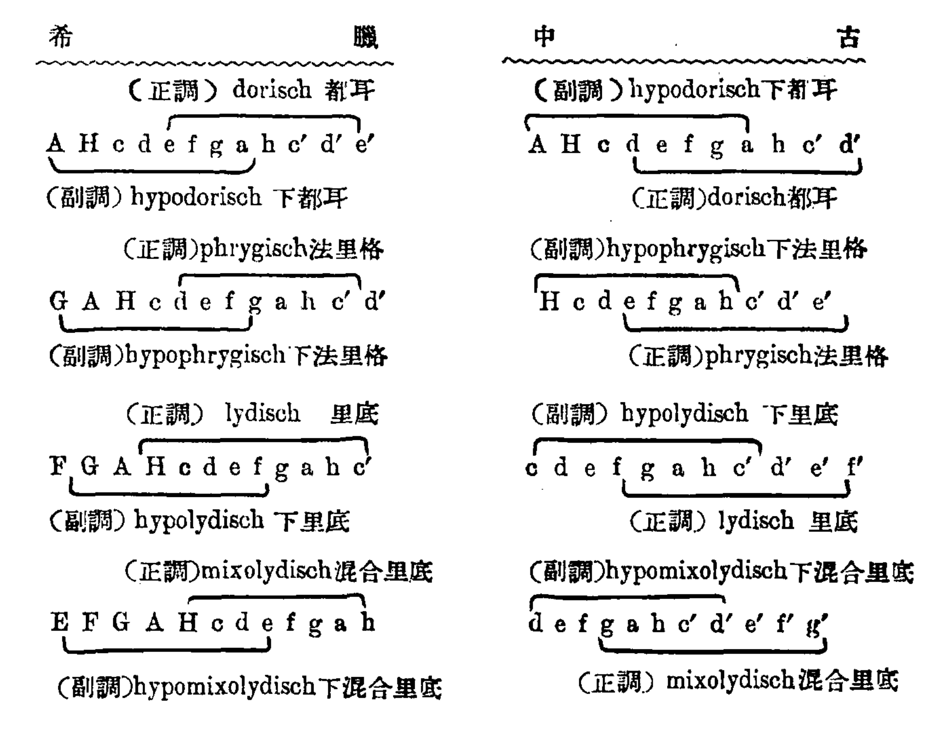
又本节叙述教堂音乐进化，为解释便利起见，已超出“单音音乐时代”范围（按“单音音乐时代”系至纪元后九〇〇年止)，读者幸勿以溢出百年，题外见责为祷。

第九节 初期教堂音乐之乐理

自基督教初兴，至“复音音乐”发生（约在纪元后九〇〇年)。前后七八百年间，所有西洋音乐文化，全在教会手中。以是当时“音乐学者”讨论乐理之著作，亦皆以教堂乐歌为对象，绝少涉及民间俗乐者。其结果，当时民间音乐几乎全部失传。当喀尔大帝（Karl I.，纪元后八〇〇年至八一四年）之时，本有收集“民谣”之盛举，但其子路易大帝（Ludwig I.，纪元后八一四年至八四〇年）复为教会所怂恿，竟将此项“民谣”加以排斥。直到十字军之役以后（约自第十一世纪起)，西洋所谓“骑士诗歌”者，一时盛行，于是“民间音乐”乃能在宗教势力以外独树一帜。故吾人今日研究西洋中古上半期乐理，殆只能以天主教堂为限。西洋中古音乐文化，既掌握于天主教会之中，因此，当时对于音乐观念，既非如古代希腊音乐之以“善”为本，亦非如近代西洋音乐之以“美”为归。不过欲藉音乐之力，使人发生“信仰宗教”之心而已。故前后数百年间，“音乐文化”并无何等重要发展。在西洋中古上半期之中，有两部关于乐理之重要

著作，一为坡体五氏（Boëthius[①]，纪元后四八〇年至五二四年）所作之 Institutio musica，二为克奢阿土鲁氏（Cassiodorus[②]，纪元后四九〇年至五八〇年左右），所作之 De artibus ac disciplinis liberalium artium。两书对于西洋中古音乐理论，曾发生极大影响。盖坡体五氏之著作系绍述古代希腊乐理纲要，成为中古研究乐理诸家之主要来源；至于克奢阿土鲁氏之学说，则因其后（第九世纪）音乐学者阿乃里阿鲁（Aurelianus Reomensis）氏之祖述援用，故对于西洋中古乐理，亦颇占相当势力。

关于西洋中古乐制，所谓“教堂调式”（Kirchentonarten）者，最初见之于阿苦以鲁（Alcuinus，纪元后七五三年至八〇四年）所著书籍。其后复由阿乃里阿鲁氏援引“格里哥乐歌”为例，详将此项“调式”加以说明。此项“调式”计有八种，其中复分为“正调”（Authentisch）四种，及“副调”（Plagal）四种。“副调”之音恒低于“正调”之音“四阶”（Quarte），与希腊“副调”之音恒低于“正调”之音“五阶”（Quinte）者不同。而且中古“教堂调式”名称虽仍沿用希腊旧名，但其内容却彼此完全不同。兹列表比较如下（参看本章第六节第（2）项）：



在中古“教堂调式”八种之中，每种各有三项要素，最宜注意。（甲）“尾音”（Finalis），其性质与近代西洋音乐中所谓“基音”（Tonika）者相似。换言之，即一调中之

① 今译波埃修斯，罗马哲学家、政治家。其最有名的著作是《哲学的慰籍》、论文《音乐的体制》等。

② 今译卡西奥多拉斯，罗马政治家和历史学家。

第一个“主音”是也。在“正调”中，系该调式之第一音，在“副调”中，则系该调式之第四音，即下列表中之有□符号者是也。（乙）“再击”（Repercussio），其性质与近代西洋音乐中所谓“上五阶”（Dominante）者相似。换言之，即一调中之第二个“主音”是也。在“正调”中，系该调式之第五音或第六音，在“副调”中，则系该调式之第三音或第四音，即下列表中之有△符号者是也。（丙）“音域”（Ambitus），即该调式所用之音域范围是也。

調名	組織	音域
1.(正調) Dorisch 都耳	[d] e f g △a h c′ d′	(c)d-d′(e′)
2.(副調)Hypodorisch 下都耳	A H c [d] e △f g a	(G)A-a b)
8.(正調) Phrygisch 法里格	[e] f g a h △c′ d′ e′	(d)e-e′
4.(副調) Hypophrygisch下法里格	H c d [e] f g △a h	A-c′(d′)
5.(正調)Lydisch 里底	[f] g a h △c′ d′ e′ f′	f-f′(g′)
6.(副調)Hypolydisch 下里底	c d e [f] g △a h c′	c-d′(e′)
7.(正調)Mixolydisch 混合里底	[g] a h c′ [d] e′ f′ g′	(f)g-g′(a′)
8.(副調)Hypomixolydisch下混合里底	d e f [g] a h △c′ d′	c-d′(e′)

以上八种调式即为西洋中古音乐之本。直到了第十六世纪，始再行加入四种（正调、副调各二），共为十二调；其后更进为近代之“阳调”（Dur，或译为长音阶）与“阴调”（Moll，或译为短音阶）两种（参看第十四节第（5）项（丙）段）。

第十节　初期教堂音乐之乐谱符号

中古上半期之天主教堂乐歌，皆用口头传授，未有乐谱记载。至纪元后第九世纪之时，始有一种乐谱名为“老满”（Neuman）者传世。但此项“老满”符号来源甚早，似在纪元以前即已有之。最初只是“歌队”队长指挥队员唱歌时，用手在空中表示音阶上下之一种手势，其后始渐渐成为乐谱符号。又此项符号，计有两种：（1）君士旦丁方面所用者称为“比昌池老满”（Byzantner Neuman），（2）意大利方面所用者称为“拉丁老满”（Lateinische Neuman）。

（1）“比昌池老满”符号只能表示音之高低若干，不能表示音之长短若干。下面所列符号：1. 为上行二阶之符号，2. 为下行二阶之符号，3. 为下行三阶之符号，4. 为上行五阶之符号，5. 为下行五阶之符号，6. 为上行三阶之符号，7. 为下行四阶之符号（参

看 Riemann，Handbuch der Musikgeschichte，Max Hesses Verlag，1922，第九十九页）。
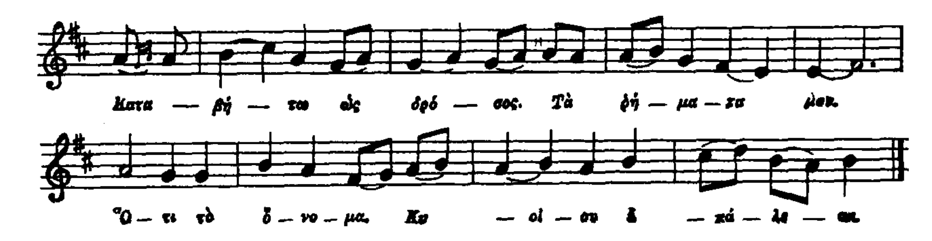
1. Steigende Sekunde
2. Fallende Sekunde
3. Fallende Terz
4. Steigende Quinte
5. Fallende Quinte
6. steigende Terz
7. fallende Quart

兹再录此昌池乐谱一段，系纪元后第十二世纪手抄本。其歌辞及调子，大约系出自纪元后七〇〇年左右阿推阿斯（Andreas von Kreta）之手。兹译为近世乐谱如下（参考上列书籍第一百页）：

Καταβήτω ὡς δρόσος. Τὰ ῥήματα μου˘Ὅτι το

ὄνομα. Κυρίου ἐκάλεσα.

Übertragung:



（2）“拉丁老满”符号只能表示音之高低，但升高若干、降低若干却不能表示出来。换言之，实不及上述“比昌池老满”符号之精确。同时对于音之长短若干，亦复不能表示。此则与“比昌池老满”符号，彼此同具之一大缺点。至于“拉丁老满”之基础符号，约有下列数种（参看 Wolf，Handbuch der Notationskunde，1913，第一〇一页）：

或一 ＝virga（长音，高音）

＝punctus（短音，低音）

＝podatus（先低后高）

＝clivis（先高后低）
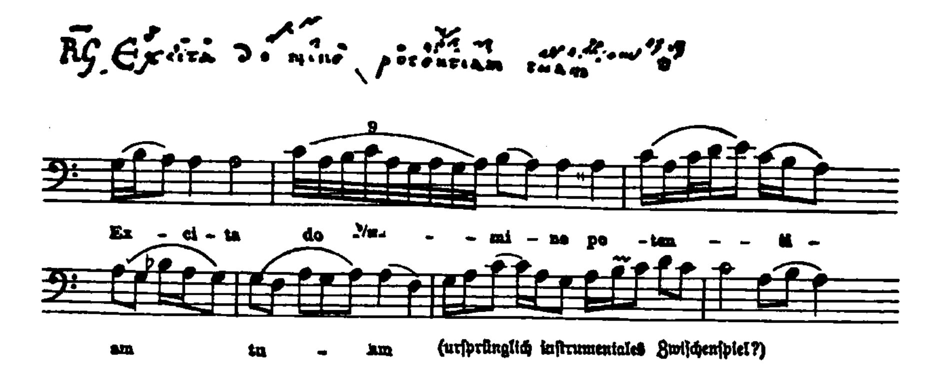
＝scandicus（三音次第上升）

＝climacus（三音次第下降）

＝porrectus（先高后低再高）

＝torculus（先低后高再低）

兹再录此项“拉丁老满”所书之乐谱一段（系纪元后第九世纪之物），并将其译为今谱如下（参看 Riemann，Handbuch der Musikgeschichte，Max Hesses Verlag，1922，第一〇五页）：



西洋中古上半期之教堂乐歌，如“格里哥乐歌”之类，以及“民间歌曲”，大半皆用“拉丁老满”符号所书。直到纪元后第十世纪左右，始有利用“拉丁字母”如 a b c d 之类，以及谱上加线之法以表示音之精确高低。到了第十一及第十二世纪左右，更有表示“音节长短”符号之发明，渐渐造成西洋今日五线谱之基础。

附录一　希腊音乐历史表

都耳（Doris）民族迁移，西历纪元前一一〇四年。

荷马（Homer）约自纪元前八六〇至七七〇年。

阿里朴赛会（Olympische Spiele，音乐比赛）自纪元前七七六年至纪元后三九三年止。每四年举行一次。

阿里朴（Olympos）约在纪元前七〇〇年左右（以下时代，皆在纪元前，恕不再注）。

特耳彭达（Terpander）六七五年至六五〇年左右。

阿尔启罗可（Archilochos）六七五年至六五〇年左右。

阿绒（Arion）约在六〇〇年左右。

彼得果纳斯（Pythagoras）约在五六〇年左右。

苏沙绒（Susarion）约在五八〇年左右。

非鲁那阿斯（Philolaos）约在五四〇年左右。

特斯皮（Thespis）约在五三六年左右。

柏那体鲁（Pratinas）约在五〇〇年左右。

平大耳（Pindar）五二二年至四四八年。

额喜罗（Aischylos）五二五年至四五六年。

苏佛克乃（Sophokles）四九六年至四〇六年。

欧里皮歹（Euripides）四八六年至四〇六年。

打猛（Damon）第五世纪。

亚里斯多法乃（Aristophanes）约自四五〇年至三八五年左右。

柏拉图（Plato）四二七年至三四七年。

达摩克里提（Demokrit）生于四六〇年左右。

诡辩学派（Sophisten）从第五世纪起。

亚里斯多德（Aristoteles）三八三年至三二〇年。

亚里斯多克深罗斯（Aristoxenos）约在三二〇年左右。

淡泊主义学派（Stoiker）从第四世纪末叶起。

非鲁歹母（Philodemos）第一世纪。

蒲鲁他邪（Plutarch）纪元后第一世纪（以下皆是纪元后）。

蒲多乃马依物（Ptolemaios）第二世纪。

李可马克（Nikomachos）第二世纪。

附录二　古代罗马及初期教堂音乐历史表

巴体罗（Bathyllus）纪元前第一世纪。

皮那德（Pylades）纪元前二二年左右。

阿博罗惹（Ambrosius）纪元后三三三年至三九七年（以下时代皆在纪元后，不再书）。

坡体五（Boethius）四八〇年至五二四年。

克奢阿土鲁（Cassiodorus）四九〇年至五八〇四年左右。

格里哥大帝（Gregor I.）五九〇年至六〇四年左右。

阿苦以鲁（Alcuinus）七五三年至八〇四年。

阿乃里阿鲁（Aurelianus Reomensis）第九世纪。

问题

（1）希腊古代音乐理论，2∶3及3∶4两种，实与吾国古代所谓“三分损益法”者相同（惟此种理论，在丝弦上及律管上，因物理关系之故，彼此不尽相同。但在此处，不必深论）。查希腊此种学说，系创自彼得果纳斯。但该氏自己未有著作遗世，其学说是传自彼之门人非鲁那阿斯。至吾国古代“三分损益法”，则初见之于《管子》（地圆篇）及《吕氏春秋》（音律篇）两书。《管子》约成于西历纪元前第四世纪（战国时候），《吕氏春秋》当成于西历纪元前第三世纪。换言之，比较希腊学说迟出两百年左右。因此之故，近代西洋学者，遂疑中国古代乐制，系受希腊乐制影响。君愿赞成此说否？或能反证其谬否？

（2）古代希腊悲剧内容组织，与中国近代戏剧（昆曲、二簧、梆子、川腔）内容组织，其相同相异之点安在？

（3）希腊古代及中国古代之音乐，皆重“善”轻“美”，与近代西洋音乐之重“美”轻“善”者，恰恰相反。试详论其得失。

（4）古代罗马音乐，与古代希腊音乐，相异之点安在？

（5）请将初期基督教堂音乐，与古代希腊音乐，根本不同之处，详细解释。

（6）所谓“教堂调式”八种，其内容如何？

（7）比昌池老满符号，与拉丁老满符号之区别如何？

参考书

（1）Bellermann，*Tonleitern und Musiknoten der Griechen*，1847，Berlin.

（2）Abert，*Die Lehre von Ethos in der griechischen Musik*，1899，Leipzig.

（3）Monro，*Modes of Ancient Greek Music*，1894.

（4）Ruelle，*Etude sur l'ancienne Musique greeque*，1875—1890，Paris.

（5）Grysar，*Uber das Cauticum und den Chor in der römischen Tragödie*，1855，Wien.

（6）Gevaert，*La Melopee Antique Dans le Chant de l'Englise* Latine，1895 Ghent.

（7）Chappell，*History of Music from the Earliest Records to the Fall of the Ro-*

man Empire, 1874.

(8) Abert, *Die Musikanschanung des Mittelalters*, 1905.

(9) Houdard, *Le Rhythme du chant dit Grégorien d'aprés la notalion neumatique*, 1898.

(10) Fleischer, *Neumenstudien*, 1895, 1897, 1904.

(11) Schauerte, *Geschichte der liturgischen Musik*, 1894.

第三章　复音音乐流行时代

第十一节　复音音乐之初兴

西洋音乐自上古起，至西历纪元后九〇〇年左右止，所有古代希腊音乐以及初期教堂乐歌，盖皆限于“单音音乐”。当时虽亦有数人同时合唱，或数器同时合奏之举，但彼此所唱之音皆系相同之音，或者彼此所唱之音相差一个“音级”（譬如甲唱“合”字，乙奏“六”字之类，即吾国所谓“高吹低唱”是也）。总而言之，彼此所歌之音皆系“同音”（相差一个“音级”之音，则为广义的“同音”），而非“异音”。自纪元后第十世纪时起，西洋音乐遂由“单音音乐”进而为“复音音乐”（换言之，即同时数种“异音”齐鸣，譬如甲唱“合”字，乙唱“尺”字之类）。于是西洋音乐遂由“线”进而为“体”。盖“单音音乐”之进行，恰有如一根“线”，蜿蜒而进（或两根彼此组织完全相同之“线”）；而“复音音乐”则有如一个“体”，由数种内容相异之“线”集合而成，规模远较“单音音乐”为大，变化远较“单音音乐”为多。从此，西洋音乐文化之猛进，遂有一日千里之势，而与古代希腊及东亚诸国异途而行。诚然，在实际上，吾国音乐亦非纯粹“单音”，但吾国“复音音乐”之进化程度却只等于西洋第十世纪左右，殊不能与近代西洋所谓“复音音乐”者相比也。

西洋“复音音乐”之产生，正在欧洲“民族迁移”（约自纪元后第四世纪至第十世纪左右）最盛之际。故近代西洋学者多以“复音音乐”为日耳曼民族（或译为条顿民族）带来之物。但吾人现在所获得之“复音音乐”证据，最早者亦只能上至纪元后第九世纪中叶左右（约在吾国唐宣宗时代）。究竟此项“复音音乐”之原动力出自何方？现在仍极茫然。至于“复音音乐”之所以忽然发生，似与当时思潮急变情形，不为无关。

盖数种“异音”可以同时齐鸣之事，以如此绝顶聪明之希腊人，当然早已知之（吾人就希腊学者严辨“协和音阶”与“不协和音阶”一事而言，已可想见当时对于两种“异音”齐鸣之举，曾加以精心研究）。知之而不用之者，则由于古代希腊音乐观念，既以“善”为本，因而对于此种“繁音杂陈”之举，不以为然。换言之，希腊之无“复音音乐”，是不为也，非不能也。吾国“复音音乐”之不发达，其原因或亦在此。但西洋自“民族迁移”以来，日耳曼民族来自北方森林，首将古代希腊罗马文明，尽量加以破坏。直至纪元后第五世纪佛郎机王国成立以后，社会秩序始稍稍恢复。在这种新旧文化交替，各种民族杂居之时，最利于新思潮之产生；“复音音乐”即为其一。盖吾人现在所得关于“复音音乐”之记载，虽以爱里改那（Scotus Erigena，约在纪元后第九世纪中叶）氏所著书籍为最古，但该氏叙述“阿尔港鲁”（即“复音音乐”乐式最早之一种）时，似乎此项乐式在当时早已通行，为万众皆知之物。因此，吾人对于西洋“复音音乐”之产生时期，至迟必在纪元后第九世纪以前；不过吾人缺乏确实记载，莫能知其“成自何时”罢了。现在西洋学者多以纪元后九〇〇年左右为“复音音乐”开始时期，本书亦从之。
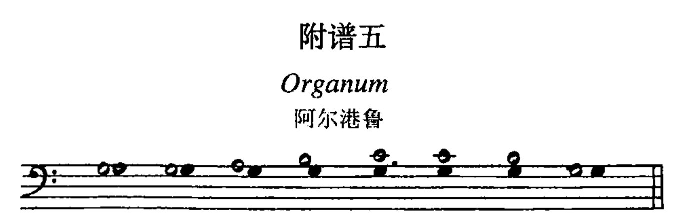
在“复音音乐”初期时代，计有三种形式最为重要，即（1）阿尔港鲁（Organum）、（2）抵时康都（Discantus）、（3）伏波洞（Fauxbourdon）是也。兹请分述如下：

（1）阿尔港鲁　为最古之“复音音乐”。究竟何时产生，今尚未能决定。惟首先记载及此者，实为纪元后第九世纪中爱里改那氏，已如上文所述。什么叫做阿尔港鲁？便是一个调子之中，以“格里哥乐歌”之音节为根据（Cantus firmus），另自再加一个音上去，使两音同时齐鸣。这个后加的音，通常是较“格里哥乐歌”的原音为低。其式如下（参看 Riemann，Handbuch der Musikgeschichte，Max Hesses Verlag，1922，第二册第二五页）：

附谱五

Organum

阿尔港鲁
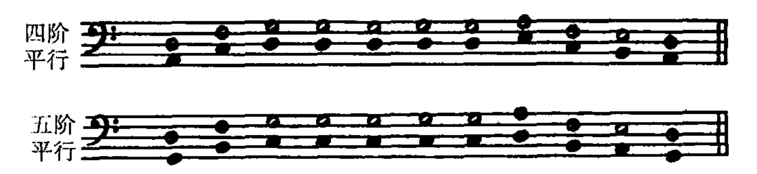


上面谱中所列的空圈（例如○）是代表“格里哥乐歌”的原音，黑点（例如·）是代表后加之音。我们细阅一遍，便知当时所谓阿尔港鲁有两条原则：（I）开首与结尾后加之音与乐歌原音是一致的（Einklang）；（II）至于中间呢，后加之音与乐歌原音相距从无超过“四阶”的。

除上述一种外，尚有“四阶平行阿尔港鲁”或“五阶平行阿尔港鲁”两种形式，为天主教牧师何克巴耳德（Hucbald，纪元后八四〇年至九三〇年）所发明。其式如下

（参看 Riemann，Handbuch der Musikgeschichte I. Band，II. Teil，第一四三页至一四四页，Breitkopf und Härtel，1919）：

附谱六

Organum
阿尔港鲁

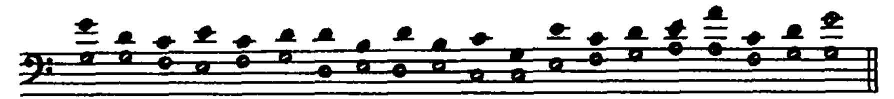


上面谱中之黑点与“格里哥乐歌”原音相距或为“四阶”，或为“五阶”，所以称为“四阶平行阿尔港鲁”或“五阶平行阿尔港鲁”。至于“平行”之意，盖指后加之音与乐歌原音成为一种“平行线”向前进行之式。近代谐和学对于“五阶平行”一事，系在禁止之列，然在“复音音乐”初期时代却夷然用之，不以为怪。即此一端，已可想见西洋“谐和学”历代变迁如何之大矣。

（2）抵时康都　到了第十二世纪，法国方面又有一种抵时康都乐式发生。其组织亦系以“格里哥乐歌”为根据而另加新音进去，使之同时齐鸣。但与上述阿尔港鲁颇有相异之点：（1）此种新加之音比乐歌原音为高；（2）新音与原音之进行方向，大都恰恰相反（譬如新音若向上进行，原音则向下进行），而非平行进行；（3）新音与原音相距或为“五阶”，或为“八阶”（Oktave）；（4）其结尾处，新音与原音相距常为“八阶”。兹举一例如下（参看上列 Riemann 音乐史，第一六〇页）：

附谱七

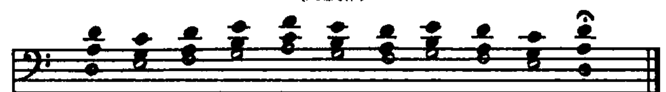
Discantus
抵时康都



（3）伏波洞　到了第十三世纪，英国方面又有一种伏波洞乐式发生。其组织亦系以“格里哥乐歌”为根据而另加音进去，使之同时齐鸣。其与上述阿尔港鲁及抵时康都两种相异之处：（1）从前，后加之音只有一个，现在却有两个（按从前，有时亦加入第二个新音进去，但此项“第二新音”仅为“第一新音”之重复。譬如“第一新音”为 c，“第二新音”为 c′之类）；（2）从前，后加新音与乐歌原音相距为“四阶”、“五阶”、“八阶”等等，现在，则除首尾两处外，都改为“三阶”（Terz）与“六阶”（Sexte）。兹举一例如下（参看 Riemann，Handbuch der Musikgeschichte，Max Hesses Verlag，1922，第二册第二八页）：

附谱八

Fauxbourdon
伏波洞



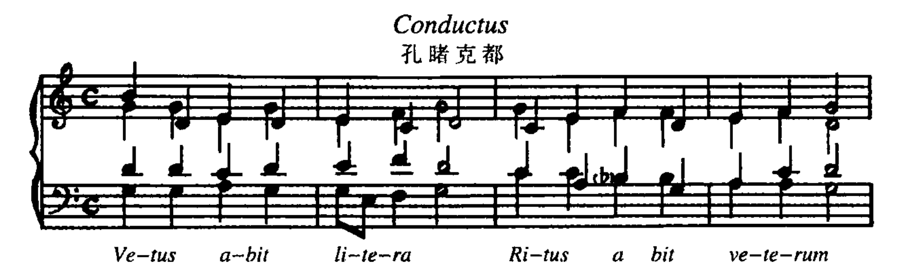
上述三种（阿尔港鲁、抵时康都、伏波洞）即为西洋“复音音乐”之初步形式。而其组织皆以“格里哥乐歌”为根据再行另加新音进去，使之同时齐鸣，以免过于单调寡味。孰知此种极为简陋之举动，竟为西洋音乐下了一个空前的“革命种子”，造成今日举世无敌的西洋音乐文化！

第十二节　复音音乐之渐趋解放

(1) 孔睹克都　前章所述之“复音音乐”，其配音方法有如刻板文章，千篇一律，极不自由。因此之故，同时（第十二世纪至第十三世纪之间）巴黎方面，又有一种乐式名为孔睹克都（Conductus）的应时而生。其中各音都是由制谱的人随意选择，不像前节所述三种“复音音乐”皆有一个“格里哥乐歌”作它们的基础，而且三音之中，只须有两音构成“协和音阶”即足，其余第三个音是可以任意配置的。兹举一例如下（参看 Riemann，Handbuch der Musikgeschichte，Breitkopf und Härtel，1919，Bd I，Teil Ⅱ，第二一一页）：

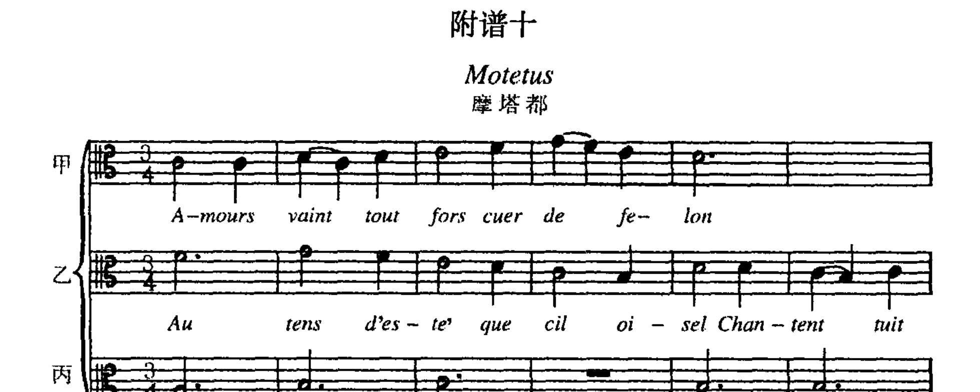
附谱九

Conductus
孔睹克都



(2) 摩塔都　上列孔睹克都，较之前节所述阿尔港鲁、抵时康都、伏波洞三种，虽然渐趋自由，但孔睹克都的节奏，三音之间几乎彼此完全相同，而且三音同时共唱一种歌词，仍未尽脱“单调寡味”之弊，犹有阿尔港鲁余风。到了第十三世纪，巴黎方面又产生摩塔都（Motetus）一种，则更进一步，以求解放。其法系用“格里哥乐歌”的调子为其基础（按此调似乎只奏不唱，为谱中最低之音），更于该调之上，加入甲乙两个“民谣”调子（此两调之歌词、节奏、音阶，皆各自不同），使之同时合唱，成为“三音音乐”。兹举一例如下（参看 Wolf，Geschichte der Musik，第一册第六十页）：

附谱十

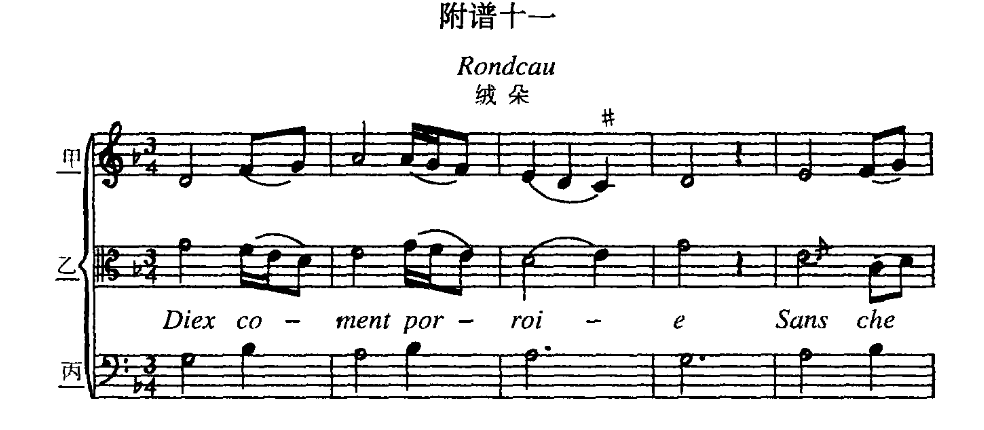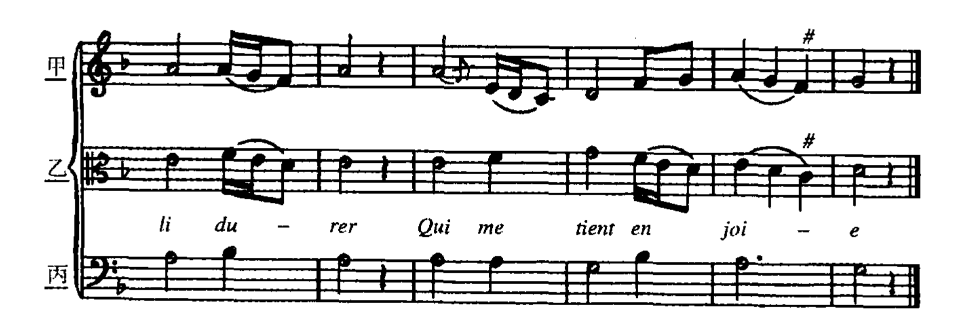


上列一谱，丙为“格里哥乐歌”调子，似乎只奏不唱。甲为情诗，乙为悲歌，皆系后加者。吾人只须用眼一望，便可察见三音各自向前自由进行，毫无节奏、歌辞种种束缚。较之上述 Conductus，可谓大大解放。

上述摩塔都之组织，就音乐而论，虽然渐趋进步，但此种情诗、悲歌、教堂乐歌“一锅煮”的办法，却有些不伦不类。因此，当时教堂方面，对于此种摩塔都尝竭力加以排斥。到了纪元后第十四世纪，意大利方面所谓“新乐”运动者发生，于是此项摩塔都亦复受其影响。从此，谱中只有一种歌音（譬如上列谱中之甲），其余（譬如乙、丙）则用乐器奏之（其详请参看下列第十四节第（1）项）。

（3）绒朵　在纪元后第十二世纪之时，巴黎方面尚有一种乐式，名为绒朵（Rondeau）者，乃是“单唱”（Couplet）与“合唱”（Chorrefrain）彼此轮流换唱之歌谱。下面所举之例为亚当（Adam de la Hâles，纪元后一二四〇年至一二八七年）所作。最初由甲、乙、丙三人“合唱”歌辞一遍（三人之音节各不相同，但歌辞则同），其后再由三人之中选出一人“独唱”一遍（“独唱”之音节，系从甲、乙、丙三种之中随意选出一种，至于歌辞，则另系一种，与前此“合唱”者不同）。（请参看 Coussemaker，Oeuvres Complètes 第二二六页，及 Riemann，Handbuch der Musikgeschichte，Breitkopf und Härtel，1919，Bd Ⅰ. Teil Ⅱ. 第二二一页。）

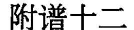
附谱十一





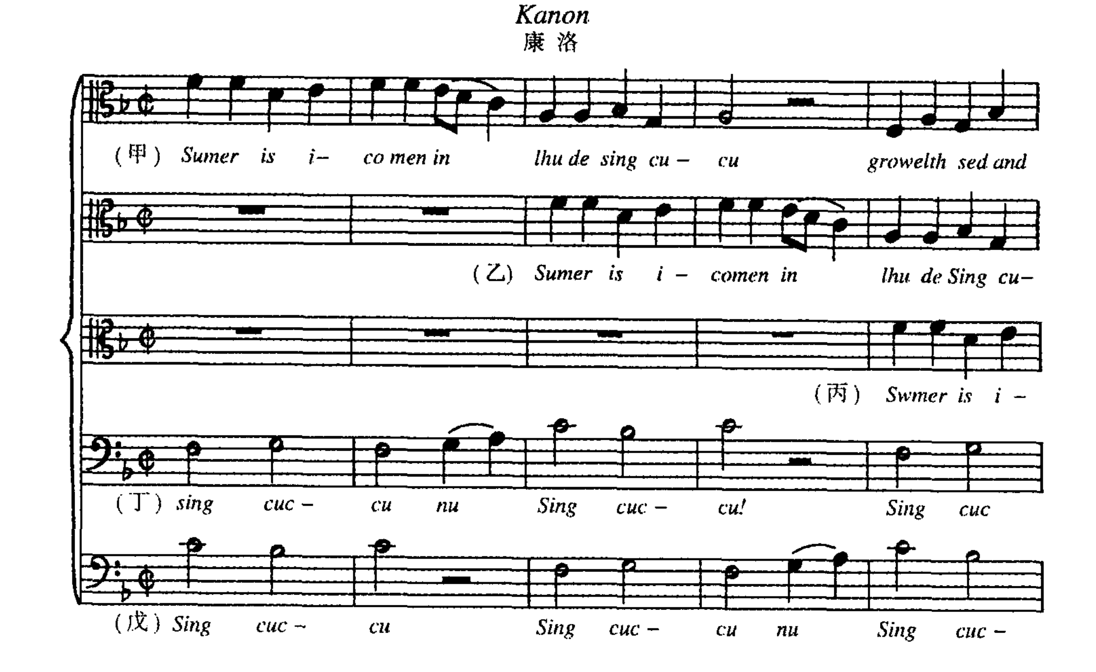
上列绒朵一谱，甲、乙、丙三人“同时”合唱“同种歌辞”，殆犹有前述孔睹克都之余风，而与摩塔都之“同时”合唱“异种歌辞”者不同。

（4）康洛　在第十三世纪之时，英国方面又有一种乐式，名为康洛（Kanon，英文称为Canon）者发生，亦系一种“复音音乐”。其唱法系数人“异时”合唱“同种歌辞”。下举之例为英国牧师胡色提（Fornsete，约在纪元后一二四〇年左右）所作之“夏日康洛”，其中计有六人合唱（但下列谱中为节省篇幅计，只录甲、乙、丙、丁、戊五人之音节）。甲、乙、丙三人所唱之歌辞及音节彼此完全相同，但歌唱之时间则彼此相异。譬如甲已唱了两拍，正在向前陆续唱去之际，乙乃从旁加入合唱，其歌辞及音节恰与甲已唱过者相同；当其甲已唱了四拍，乙已唱了两拍之际，丙又从旁加入，如法泡制，如此类推下去。此外尚有丁、戊两人，合唱一种歌辞，并用同样音节，但时间却先后参差不齐。总而言之，甲、乙、丙三人所唱者，其歌辞与音节虽彼此相同，但时间却



附谱十二

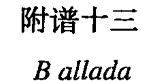
Kanon
康洛



先后参差不齐；丁、戊两人所唱者，其歌辞与音节虽亦彼此相同，但因时间参差之故，却成为一种“复音音乐”，而非“单音音乐”（参看 Woolbridge, Oxford History Ⅰ；及 Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Breitkopf und Härtel, 1919, Bd Ⅰ, Teil Ⅱ，第二一六页）。
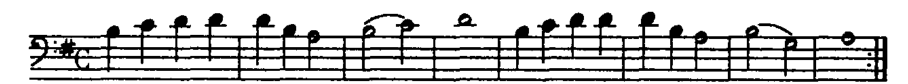
除上述孔睹克都、摩塔都、绒朵、康洛四种乐式之外，尚有一种跳舞歌，名为把那台（Ballada）的，亦应算入“复音音乐”之列，在法国“骑士歌曲”时代（约在纪元后第十二世纪至第十三世纪，参阅下面第十三节）甚为流行。其内容系于歌唱之外，再用乐器伴奏。但此项乐器音节，系由奏者临时当场自制，以显其能，故无定谱。因此之故，此项歌谱只有歌辞之音节，而无伴奏之音节。兹录一段如下（Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Breitkopf und Härtel, 1919, Bd Ⅰ, Teil Ⅱ，第二三五页）：

附谱十三



B allada

把那台



第十三节　骑士歌曲之突兴

前文曾言，西洋中世纪上半期之音乐文化，全为基督教会所垄断，至于“民间音乐”则极为鄙视，而对于演奏此项音乐之人（称为“乐工”〔Jongleurs〕），更往往直以“无业游民”头衔加之。因此之故，当时“民间音乐”虽亦自由繁殖，到处流传，但因其时“音乐学者”既皆全力注意“教堂音乐”，无不鄙视“民间音乐”之故，于是记载此项“民间音乐”之书籍，极为罕少，遂成绝调。

惟自纪元后第十一世纪起，十字军屡次东征以来，欧洲所谓“骑士文学”者，忽如鲜花怒放，为西洋文学另辟一新境界。盖此项骑士，随十字军东征以来，一面既发现东洋方面奇特伟丽之文化，颇使向来西洋传统思想大为动摇；一面又因远征冒险之结果，于是勇敢、慷慨、好色、尚气诸种性质具于一身，颇类吾国小说上所谓“侠客”者流。此类“骑士诗人”不但会“作诗”，而且会“奏乐”。倘若自己不会“奏乐”，亦必雇用“乐工”若干，为之制谱歌奏。

此种“骑士歌曲”之发祥地，实为法国。在法国南方之“骑士诗人”，通常称为脱巴堵（Troubadours），在法国北方者则称为脱费儿（Trouveres）。在“法国南方骑士诗人”中，以马耳克不鲁（Marcabru，纪元后一一四〇年左右）、柏耳那（Bernart v. Ventadorn，一一七〇年左右）、朗宝（Rambautde Vaqueiras，一二〇〇年左右）最著名。其歌曲种类则有：费耳（Vers〔Chanson〕）、腾所（Tenso〔Partimen〕）、色尔文达（Sirventes〔Planch，Lai，Descort〕）、阿八（Alba）、色乃拿（Serena）等等。现尚保存之歌辞约有二千六百首左右，其中附有音乐调子者计二百五十九首。在“法国北方骑士诗人”中则以白弄得（Blondel v. Nesles，纪元后第十二世纪末叶）、夏得泠（Le Châtelain de Coucy，死于一二〇三年），孔泠（Conen de Bethune，第十三世纪初叶）、提宝（Thibaut von Navarra，一二〇一年至一二五三年）、柏林（Perrind′ Angecourt，第十三世纪下半期）、亚当（Adam de la Halle，一二四〇年至一二八八年左右）为最知名。其歌曲种类则有：把那台（Ballada）、费耳来（Virelai）、绒朵（Rondeau）、旧巴体（jeu Parti，其内容与上述腾所〔Tenso〕相同）、斜诵（Chanson）、来（Lai）、得士苦（Descort）等等。现尚保存之歌辞约有四千首左右，其中附有音乐调子者计有一千四百之多。至于乐式，则“单音音乐”与“复音音乐”均有。

在上述各位“骑士诗人”之中，尤以亚当一氏最负时望。彼曾著有“诗剧”（Liederspiel）一篇，名叫《鲁冰与马绒》（Jeu de Robin et de Marion），已开近代“短剧”（Operette）之源。此剧最初登场之人是一位女子名叫马绒（Marion）的，高唱其恋爱诗歌，以表示她笃爱骑士鲁冰之意。旋有一位少年登场，其名为阿伯儿（Aubert），手执猎鹰，方自比武场归来。与马绒相见，极道其相慕之情，备极恭媚。惟马绒意不属彼，且正色告之曰，“我已恋爱鲁冰，请君不必扰我”云云。于是阿伯儿大为失望，且自谓：将投身东流，誓以情殉。而马绒闻之，不但不怜，而且报以热讥冷笑。阿伯儿乃大怒而去。
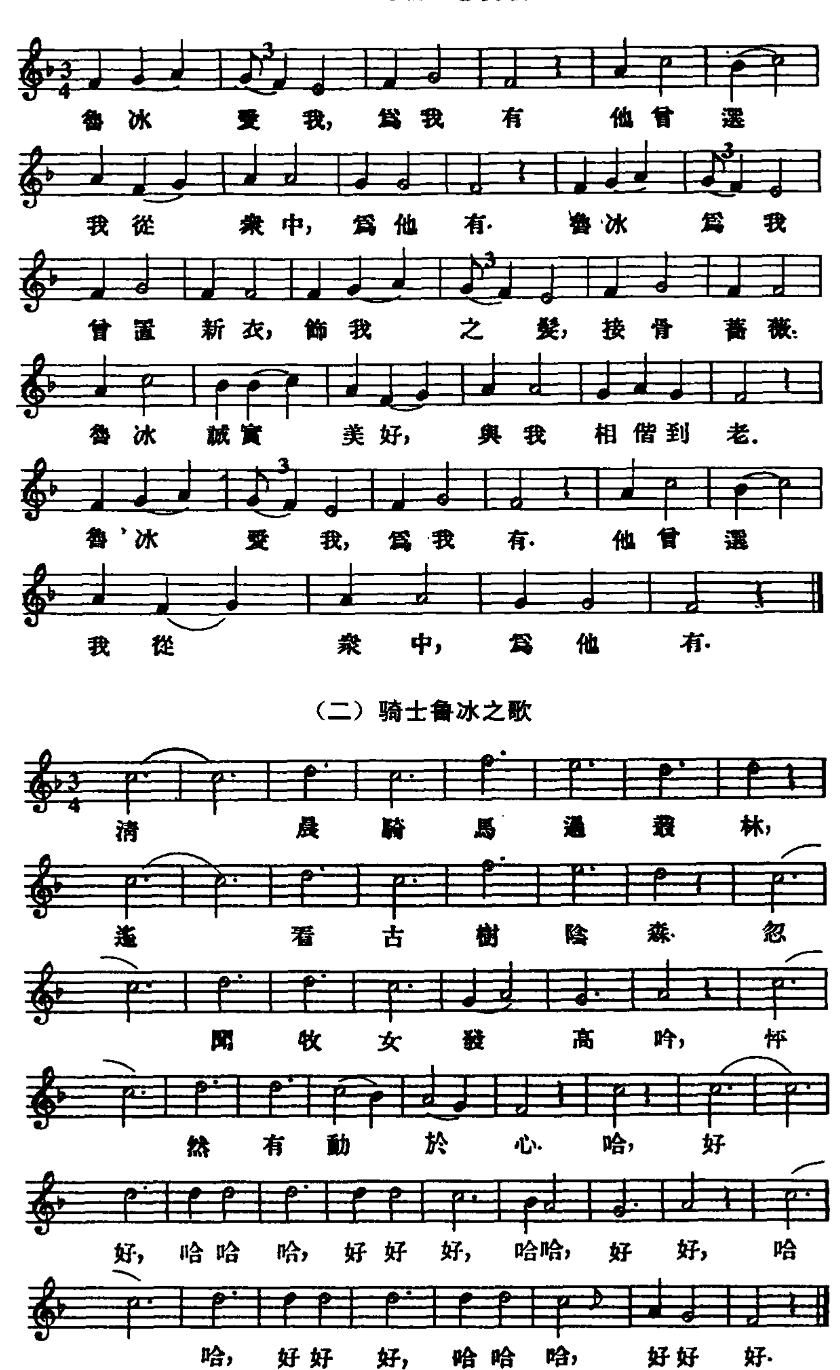
于时骑士鲁冰登场，与马绒商议婚期诸事，并拟出去聘请歌者，及通知朋好，以赞助婚礼，乃与马绒握别而去。

其后阿伯儿复行来此，守候鲁冰归来。借口鲁冰曾摩了他的猎鹰，力与鲁冰格斗。鲁冰被殴倒地，阿伯儿遂将马绒掳掠而去。其时鲁冰所请赞助婚礼之歌者，名叫戈体一（Gautier）的方到，目睹马绒被人掳去，但是他暂不往追，且先行将鲁冰救起，再作计较。于斯时也，阿伯儿因受马绒之拒，计无所逞，终为马绒所服，自愿复将马绒送还鲁冰。于是宾主欢乐，大开跳舞，复由歌者戈体一氏高歌一曲而终。

剧中歌辞及音乐，余于数年前曾译乐两段。兹再附载如下：

附谱十四

（一）马绒之恋爱歌



此类法国“骑士诗人”，将其作品到处游行歌唱，一时风靡全欧。德国方面起而效之，称为“爱情歌者”（Minnesinger），流行于第十二世纪至第十四世纪之间。其中最著名者则有瓦尔特（Walther von der Vogelweide，一一七〇年至一二三〇年）等等诗

人。到了第十四世纪末叶，德国方面又有所谓“歌唱名家”（Meistersinger）者流，利用前代“爱情歌者”遗传之音乐调子填以新词，盛行于第十五世纪至第十六世纪上半期之间。其中最著名者则有沙克斯（Hans Sachs，一四九四年至一五七六年）等等诗人。

第十四节　文艺复兴时代之音乐

西洋历史上所谓“文艺复兴时代”（Renaissance），是指纪元后第十四世纪中叶至第十六世纪末叶之间。其特色在打破中古束缚习惯，自由发展个性，享受有生之乐，而以恢复古代希腊罗马文艺为号召。此种新潮，最初由文学方面发动，未几，建筑、雕刻、绘画各种艺术继之。最后，所有欧洲政治、宗教、哲学，以及全部人生，殆无不受此“文艺复兴潮流”之鼓荡，以造成近代西洋文化。

音乐亦为文化之一部，当然不能超出此项潮流。但感受“文艺复兴”之影响，却远不及其他文学、建筑、雕刻、绘画各种艺术之速而且大。其原因：第一，由于古代希腊、罗马音乐之遗迹，未免太少（前面第六节内所述各种希腊音乐遗迹，多是近代发掘之物，为文艺复兴时代之人士所未及见者），虽欲“复兴”，无从“复兴”；第二，音乐之为物，过于深微，非若其他“有形艺术”如建筑、雕刻之类易于领会。因此之故，西洋音乐之受“文艺复兴潮流”影响，究严格言，已在“文艺复兴时代”将终之际（约在第十六世纪及第十七世纪之交。参看下面第十六节）。但在他方面，西洋音乐之具有“文艺复兴运动”性质，譬如努力打破中古教堂音乐种种束缚，自由发展作者个性之类，则在第十四世纪初叶之时，亦已业有迹象可寻。盖是时意大利北部佛鲁冷池（Florenz）地方，曾发生一种“新乐运动”，其主要目的即在摆脱教堂音乐各种束缚，自由发挥作者天才。而其取材范围，又多以爱情、山林、舞蹈、狩猎诸事为限，换言之，其眼光实已由“宗教”移到“人事”。惟此项“新乐运动”与其谓为意大利本国“文艺复兴潮流”影响，毋宁谓为受了上述法国“骑士歌曲”波涛之鼓荡。盖当时“新乐”中之各种重要作品种类，如马队喀（Madrigal）、把那台（Ballada）等等，皆与法国“骑士歌曲”有若干渊源故也。不过其后意大利方面之“文艺复兴运动”，即如狂潮汹涌，震天撼地，而“新乐”处于其间，更无异火上得油，益长其焰而已。

后来意大利此种“新乐运动”，又复传到法国等处，于是一时风靡全欧，为西洋音乐界开一新纪元。
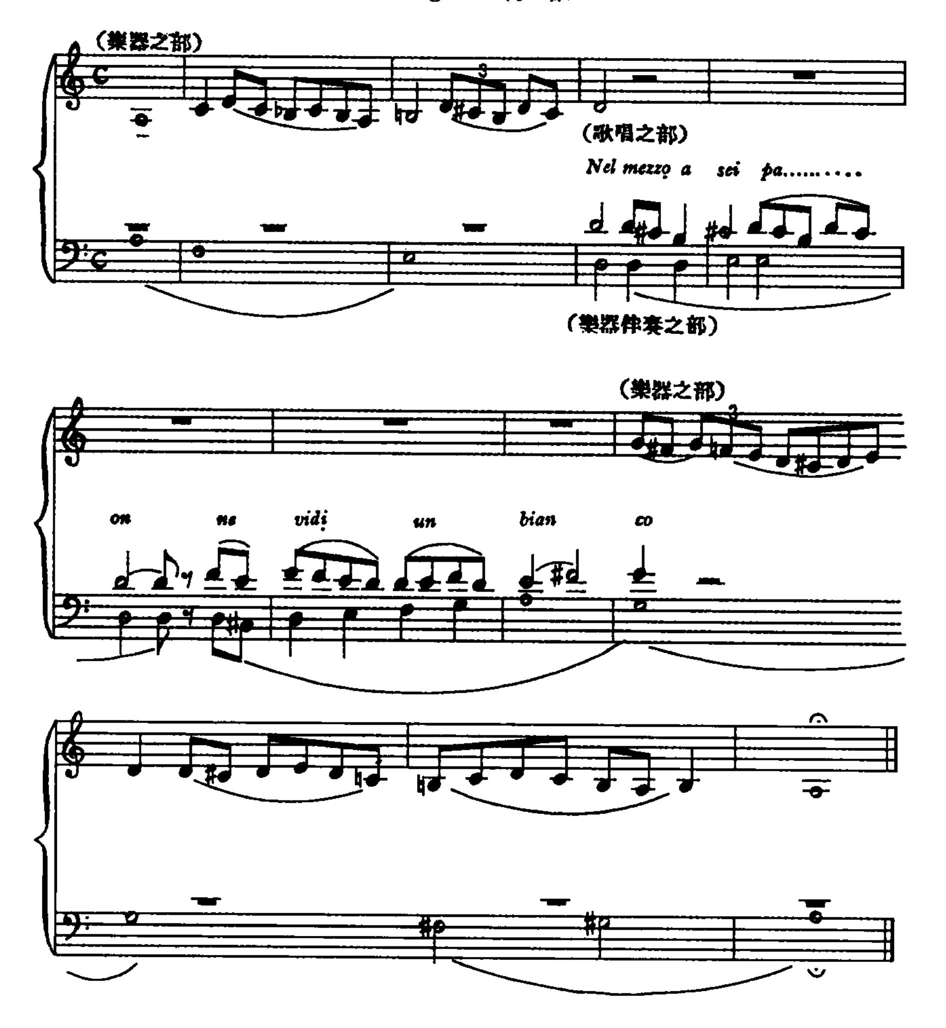
（1）意大利之“新乐运动”　其重要作品种类计有三大类：（甲）马队喀、（乙）把那台、（丙）喀车阿。兹请分别叙述如左：

（甲）类为马队喀（Madrigal）。其内容系属于“牧歌”性质，其渊源系出自法国“骑士歌曲”中所谓拍士土纳（Pastourelle，属于法国初期斜诵〔Chanson〕一类。换言之，即歌唱而用乐器伴奏；但伴奏之音，是临时由奏者当场自制，并无一定之谱）。其组织则系歌辞之外，并加以“乐器伴奏”及“乐器独奏”。最初发明此项作品种类者，当为意大利诗人但丁（Dante，一二六五年至一三二一年）之友喀士那（Pietro Casella，死于一三〇〇年以前）氏，惟该氏作品惜未传于世。现在所保存之此类作品，实为约翰（Johannes de Florentia〔Giovanni de Cascia〕）所作《白孔雀》一篇为最古（约成于一三三〇年）。兹译录一段如下（参看 H. Riemann，Handbuch der Musikgeschichte，Breitkopf und Härtel，191. Bd Ⅰ，Teil Ⅱ，第三〇九页）：

附谱十五

白孔雀

Madrigal（马队喀）



上录乐谱，仅为该曲之一段。其内容系描写一只“白孔雀”，因其歌音过于单调寡味之故，颇为彼之六位同侪“花孔雀”所厌烦。但其后该“白孔雀”以翅扑轮飞舞，其优美态度，又大为彼之同侪所赞赏云云。殆与吾国琴曲所谓《平沙落雁》之类相似。该谱系先由“乐器独奏”，其后继以歌唱，而仍由“乐器伴奏”。最后歌唱既止，复由“乐器独奏”。

此项作品之所以称为“新乐”者：第一，从前法国“骑士歌曲”所谓拍士土纳（Pastourelle）者，虽亦有“乐器伴奏”之举，但当时“乐器伴奏”只具一种“附庸性质”，并不十分重要，故仅由歌者临时当场自制，并无一定之谱。现在，则不但“乐器独奏”之部具有“独立资格”，即“乐器伴奏”之部亦为该调“主要成分”之一。第二，从前孔睹克都作品（参看第十二节），是数音同时同唱一种歌辞，而现在则为“乐器”与“歌唱”互相参杂演奏。第三，从前摩塔都作品（参看第十二节）等等常用“格里歌乐歌”调子为其基础，而现在则系全由作者自由创造，不再依傍旧调。除此以外，现在“新乐”在节奏变化方面，更有一日千里之势，为从前各种“复音音乐”所梦想不到。所有下列第十五节第（3）项内（丁）、（戊）等段所述西洋乐谱之进化情形，殆多成于此时。盖是时音乐作品，既已日趋复杂，非有详细乐谱符号，不足以资应用故也。
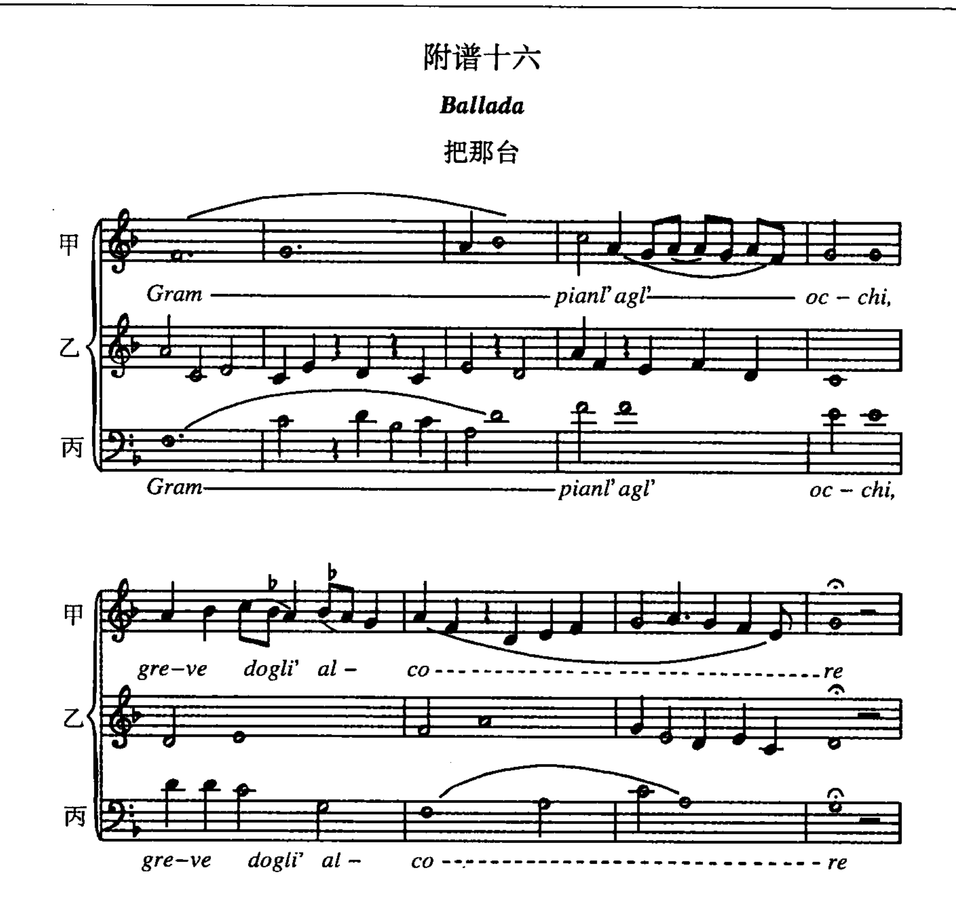
至于当时著名马队喀作家，则除上述喀士那及约翰两人外，尚有耶克浦（Jacopo di Bologna）、跑罗（Paolo）、皮罗（Piero）、改那得罗（Gherardello）、郎底鲁（Francesco Landino）诸氏，皆第十四世纪人。直到第十六世纪之时，荷兰音乐崛起，此项马队喀作品内容遂又一变而为“数音合唱”，尽将“乐器独奏”或“乐器伴奏”之举除去（其详请看本节第〔2〕项）。

（乙）类为把那台（Ballada）。其性质属于“舞歌”，其源亦出自法国“骑士歌曲”中。所谓把那台（〔Ballada〕法文间亦称为费耳来〔Virelai〕，请参看第十二节末段之例），其组织有二式：（子）一种“歌音”，由一种或二种“乐器伴奏”；（丑）两种“歌音”，同时合唱一种歌辞，并用一种乐器以伴奏之。下面所举之例即属于（丑）类，系意大利第十四世纪“新乐”最大作家朗底鲁（Landino，一三二五年至一三九七年）之作品。下例所录仅为谱中之一段，其中甲、丙同时合唱一种歌音（但彼此音节不同），乙是乐器伴奏之音（其音节复与甲丙两种不同）。较之从前法国“骑士歌曲”中之 Ballada，实可谓又进一步矣（请参看 Zeitschrift für Musikwissenschaft，1923，第四五九页 Ludwig 氏之论文）。

附谱十六

Ballada

把那台
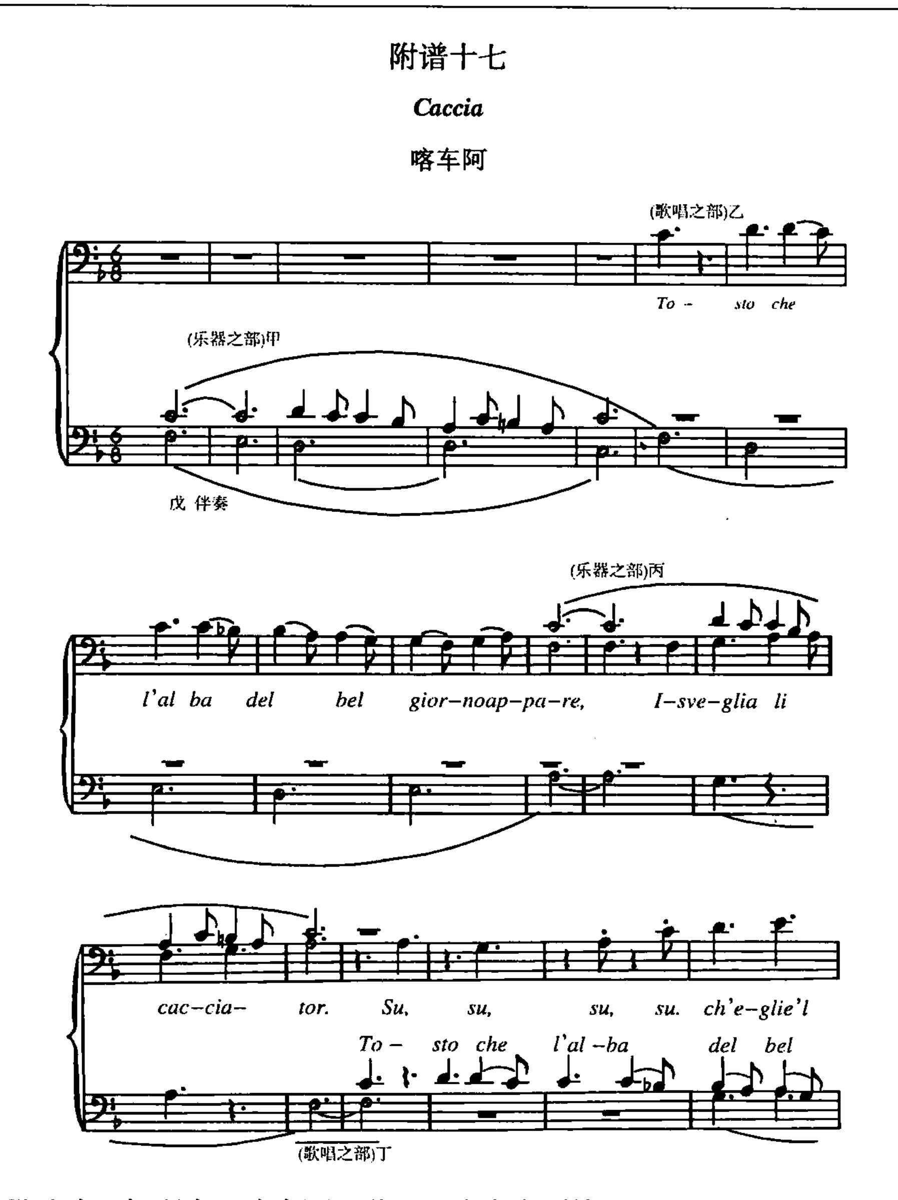


（丙）类为喀车阿（Caccia）。其性质属于“猎歌”，为意大利人自己之发明。其组织是“歌唱”与“乐器”轮奏，而且用康洛格式（请参看第十二节）。下列一段乐谱，系意大利第十四世纪音乐家改那得罗（Gherardello）之作品。初由甲用“乐器独奏”主调，而戊用“乐器伴奏”，五拍之后，又由乙歌唱另一主调，而仍以戊任“伴奏”之责。至第十一拍之时，再由丙续将从前甲之主调再用乐器重新演奏一遍。于是此时遂有丙、乙、戊三音同时合作。到了第十六拍之时，又由丁续将从前乙之主调，重新歌唱一遍。于是此时遂有丁、乙、戊三音同时合作（丙是时休息）。如此类推下去。换言之，谱中只有两个主调，一为“歌唱主调”，一为“乐器主调”。前者由乙、丁二人，先后继续歌唱，彼此所唱之调子虽同，而歌唱之时间则参差不齐。后者由甲、丙二人，先后继续演奏，彼此所奏之调子虽同，而演奏之时间则参差不齐。至于戊所奏者，则始终是“伴奏”性质，而且此种伴奏之音，似由作者后来补制，以助上述两种主调者（请参看 Riemann，Handbuch der Musikgeschichte，Breitkopf und Härtel，1919，Bd Ⅰ，Teil Ⅱ. 第三二四页）。

附谱十七

Caccia

喀车阿



上举马队喀、把那台、喀车阿三种，即为意大利第十四世纪“新乐”时代所流行之重要作品种类。其最大特色即在“乐器与歌音合奏”一事。而且乐器之音，迥非如法国“骑士歌曲”时代之仅含“伴奏”性质者，乃系自身具有独立精神者。所以称为“新乐”，以别于前此之“旧乐”。

自此项“新乐”流传之后，于是从前各种只用歌唱之“复音音乐”，如摩塔都、绒朵之类（参看第十二节），亦皆争趋时髦，改为“歌音与乐器合奏”，为西洋音乐另辟一新世界。直至第十五世纪中叶以后，荷兰音乐崛起，所谓“纯粹复音歌乐”（A Cappella—Polyphonie）者盛行一时。于是“新乐”乃不免受一打击，其详请于下段述之。

（2）荷兰音乐之崛起　自意大利“新乐”传入法国之后，于是法人马雪

（Guillaume de Machault，一三〇〇年至一三七二年）及维推（Philippe de Vitry，一二九〇年至一三六一年左右）两氏对于篇法及技术均加以相当改造，成为一种“法国新乐派”。此外，如快板、慢板等等观念（参看第十五节第〔3〕项〔戊〕段），业已埋下若干种子，为后来第十五世纪荷兰音乐所尽量利用，造成种种快板、慢板符号（参看 Riemann，Musikgeschichte，Breitkopf und Härtel，Bd Ⅰ，Teil，Ⅱ，第三三六页）。又当时意大利“新乐”范围，原以“民间音乐”为限，在“教堂音乐”方面，不过仅有少数作品，偶一尝试而已。其后此项“新乐”传入英国，乃有英人名为丢斯特朴（John Dunstaple，一三七[①]〇年至一四五三年）者，复将其应用于“教堂音乐”方面。其法系将“教堂乐歌”用“高音”（Diskant）奏之，同时并用三种乐器合奏，而“乐歌”自身，亦时用“乐器独奏”（Modulus）以间断之。又因丢斯特朴是产于苏格兰之故，极喜用“五音调”（按苏格兰至今犹盛行“五音调”），正与古代“格里歌乐歌”之组织相似，其音调极为庄严简易，故颇为当时人士所欢迎，称为“英国乐派”（参看 Riemann，Musikgeschichte，Breitkopf und Härtel，Bd Ⅱ，Teil Ⅰ，1920，第一一四页等等）。

（甲）其后荷兰音乐家冰雪（Gilles Binchois，死于一四六〇年）、丢非（Guillaume Dufay，一四〇〇年至一四七四年）两氏，即在上述法、英两国乐派之上，建筑基础，造成所谓“第一荷兰乐派”。

当纪元后第十五世纪中叶之时，法国北部康白累（Cambrai）地方有“歌唱学校”一所，极负盛名，主持欧洲乐坛。上述冰雪及丢非两氏，即是由该校出身。冰雪之长处在“民间音乐”作品，尤其是善于谱制欢乐之调。丢非之长处则在“教堂音乐”作品。二人之中，尤以丢非氏极与西洋音乐进化有关。

丢非作品关于形式方面，多为前人已经发明者，但在内容方面却能将“歌词”意义达之于“音”，而且处处皆有作者“个性”表现。盖前此音乐作品，除极少数例外，殆如吾国诗三百篇，只算一些骚人墨客、旷夫怨女，伤时触景，自鸣天籁，故大半皆为“无名氏作品”。迨艺术进化到了相当程度，作者渐能以“辞”达意，以“音”表情，可以真正称为“作诗”或“制谱”，于是作家之名，亦渐渐流传于世，譬如吾国汉、魏时代诗歌，即其一例。直到艺术程度达到最高境界之时，作者乃能于“达意”、“表情”初步功夫之外，复能将自己“个性”充分表现于作品之中，如吾国诗人陶渊明、王摩诘、李太白、杜子美之类是也。上述丢非氏，虽其表现“个性”之处尚不如“第三荷兰乐派”德蒲（Josquin de Près）氏以及近代西洋音乐作家之明显深刻，但其用笔构思成“一家言”，固已开近代作家“乐中有我”之先例也。

---

① 七：应为“九”。

至于丢非时代之作品，以 Messe 一种为最盛（参看第八节末段）。而且往往引用“民间音乐”调子，以作此项弥撒之“主调”（Cantus firmus）。并将“通常弥撒”（按即 Ordinarium messe）中之五篇乐谱（Kyrie，Gloria，Gredo，Sanctus，Agnus）合成一部，各篇所属宫调及其主要音节均彼此相同，以作维系全部之具。此外，丢非个人复喜用“四音音乐”，以替代前此“三音音乐”。因此，彼之作品音调特别丰满，而且行调亦极匀均柔和，并渐渐了解各音融合之义。换言之，谱中虽是“复音”同时进行，但已能融成一片，恰如一音，向前进行。盖已深具“文艺复兴时代”之谐和精神，脱离中古时代“荀特式”（Gotik）之硬峭情形矣（按荀特式为西洋中古美术思潮，以硬峭为美，殆有如吾国黄山谷之诗）。
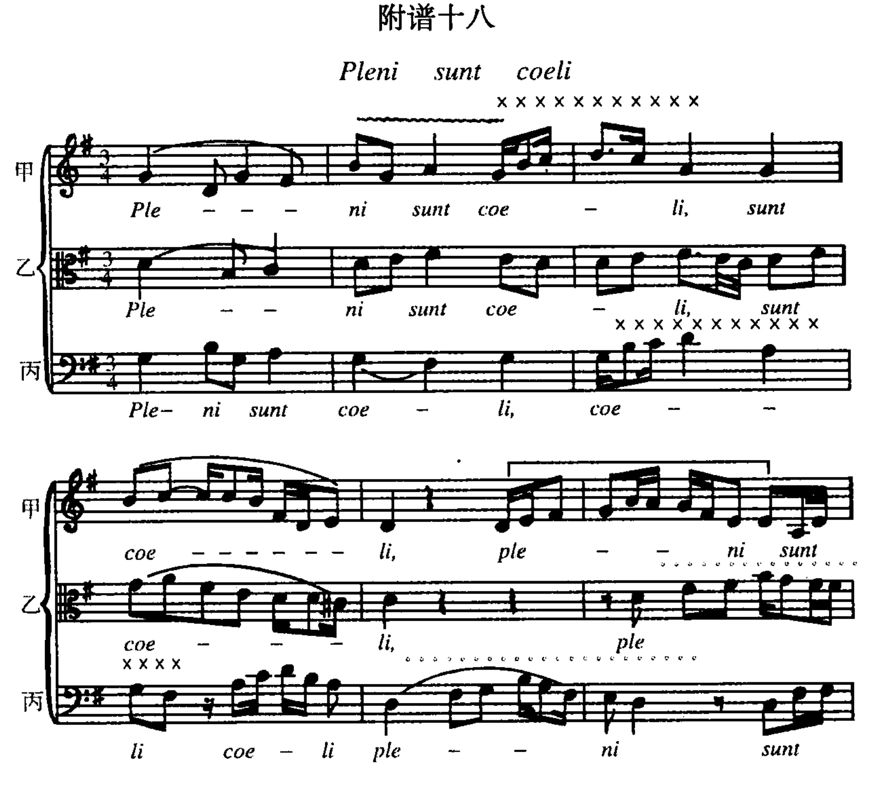
（乙）惟丢非对于音乐作品形式方面，未尝多所发明，已如前文所言。换一句说，彼仍属于意大利“新乐”时代（按即“歌音”与“乐器”合奏时代）。直至彼之门徒荷兰大音乐家阿凯海模（Okeghem，一四三〇年至一四九五年）出，发明“自由的模仿歌乐”（Der durchimitierende Vokalstil）之后，于是“纯粹复音歌乐”，又复应时而起，直将意大利“新乐”打倒，是为“第二荷兰乐派”。

我们在第十二节内，曾述 Kanon 乐式一种，亦属于“模仿音乐”之类，但为“严格的模仿音乐”。换言之，乙、丙两人所唱之“歌辞”及“音节”，全与甲所唱者相同，不过时间上略有参差而已。至于“自由的模仿音乐”则不然，乙、丙等等所唱之“歌辞”虽亦与甲完全相同，虽亦只是时间上的参差，但彼等所唱之“音节”，则仅每句“开头一字”以及句中“重要之字”是与甲所唱者相同，其余句中各字之“音节”则不必尽与甲所唱者相同。换言之，即不必“严格模仿”，所以称为“自由的模仿音乐”。如此一来，一方面能使作者制谱之时，较有自由活动余地，可以尽量发展天才。他方面，当乙、丙等等陆续加入歌唱之时，每句“开头一字”以及句中“重要之字”，所用音节既全与甲所用者相同，则听者亦复易于辨别，现在乙、丙等等所唱究是何句。其结果，一篇乐谱之中，歌唱之人虽多，彼此歌唱之时间虽极参差，但均能有条不紊，有如重楼叠阁，层次井然，以使“纯粹复音歌乐”得一长足进步。

发明此项“自由的模仿音乐”者，实为“第二荷兰乐派”首领阿凯海模及其同时音乐家阿白乃邪（Obrecht，一四三〇年至一五〇五年）。在阿凯海模以前，如“第一荷兰乐派”首领丢非等等之作品，其中虽亦间有类似“自由的模仿音乐”之处，但皆以“乐器所奏之音”为限。有时乙、丙等先后歌唱“同种歌辞”，但均无应用“同种音节”之举（Kanon 当然除外），有之，则自阿凯海模氏始。惟该氏本人著作，传世无多，且其时此种乐式，尚未达于完全成熟时期，故难觅得十分明显之例。下列一例，即为该氏作品之一段，其中关于“自由模仿”之处，仅具一种雏形。该谱是甲、乙、丙三人合唱，

其歌辞均为 Pleni sunt coeli 等字，吾人可以看见，其中丙唱 Ni sunt coe 时之“音节”，恰与甲唱 Ni sunt coe 时之“音节”相同（按即谱上绘有符号~~~~~~者）；又丙唱 Coeli 时之“音节”，亦与甲唱 Coeli 时之“音节”相同（按即谱上绘有符号××××××××者）；最后，丙唱 Pleni 时之“音节”，又与乙唱 Pleni 时之“音节”相同（按即谱中绘有符号○○○○○○○○者）。其余各字之“音节”则不尽相同。此所以称之为“自由的模仿音乐”（参看 Riemann，Musikgeschichte，Breitkopf und Härtel，1920，Bd Ⅱ，Teil，Ⅰ 第二三二页）。

附谱十八
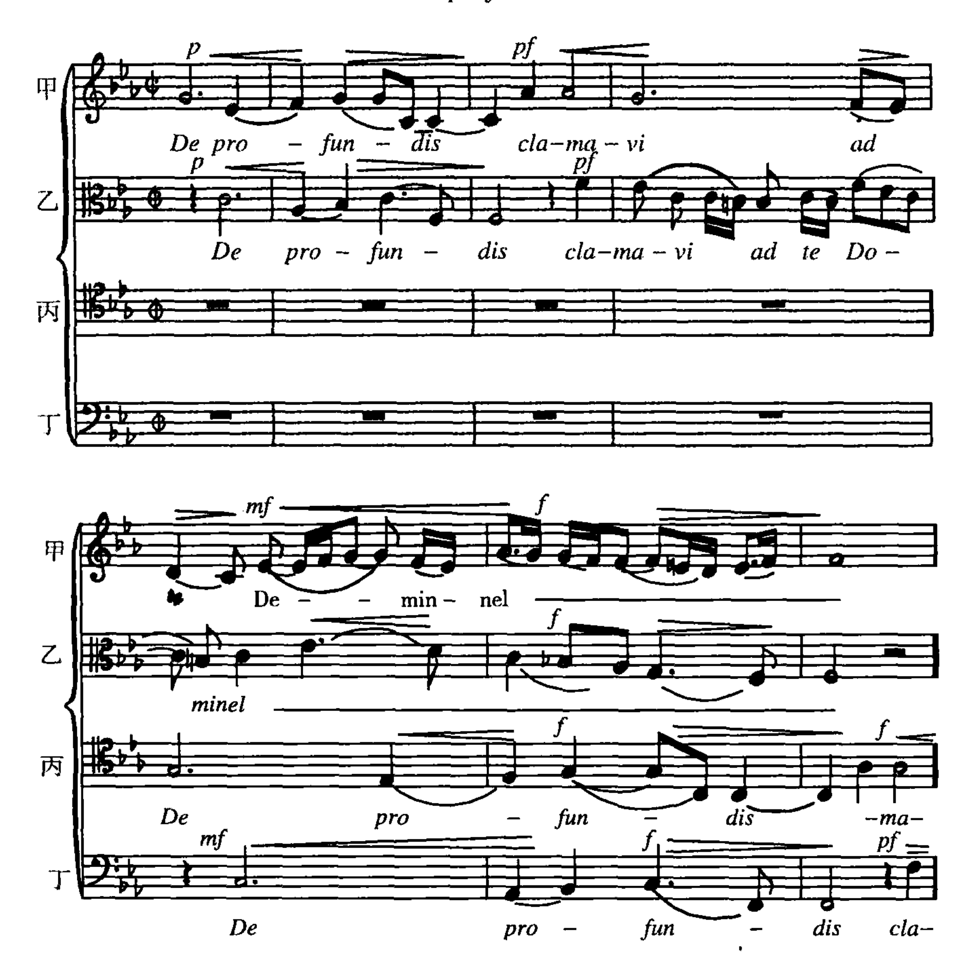


（丙）到了阿凯海模之门人德蒲乃（Josquin de Près，一四六〇年至一五二一年左右）氏，此项“自由的模仿音乐”遂达到完全成熟时期，是为“第三荷兰乐派”。该氏作品充满作者“个性”，表情亦极深刻，为前此所未有。下列一例，是彼之作品 De profundis clamavi 中之一段。由甲、乙、丙、丁四人合唱。四人歌唱时间虽先后不同，而所唱“歌辞”则彼此相同，而且句中 De profundis 二字的“音节”亦复彼此相同。至于 Clamavi 一字，则甲、丙两人所用之“音节”相同，乙、丁两人所用之“音节”亦相同。到了第二句 Domine exaudi vocem meam（按下列例中未曾录出），则不再模仿。到了第三句 Fiant aures tuae，又复继续模仿。如此类推下去（按全篇共有十五句。请参看 Riemann，Musikgeschichte，Breitkopf und Härtel，1920，Bd Ⅱ，Teil Ⅰ，第二五八

页等等，及 Publikation älterer Musikwerke，1877，第七五页 Psalmus CXXIX)。

附谱十九

De profundis

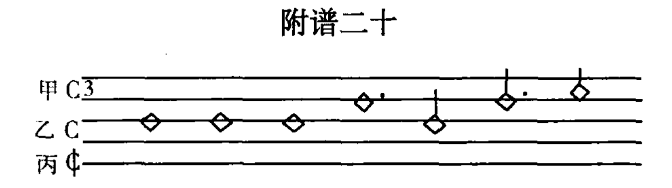


因为“自由的模仿音乐”一时盛行之故，所有前此发明之“严格的模仿音乐”Kanon 乐式，不免暂为销沉。于是当时“荷兰乐派”又将此种康洛乐式，加以种种变化，以便造成无数花样。譬如甲、乙两人虽是同唱一个调子，但乙所用之“音节”乃系将甲所用者倒转过来，由尾至首重唱一遍（换言之，甲之首音遂变乙之尾音，如此类推)，谓为 Canon cancricans①。或者甲、乙、丙三人同唱一调，但彼此所唱，快慢各不相同。下列一例，即属于此。该谱系上述德蒲乃氏所作弥撒，名为 L' homme armé super vocesmusicales 者，阿克鲁（Agnus）章中之一段。由甲、乙、丙三人合唱一调。但乙所唱者为“模范板”，其符号为 C（参看第十五节第（3）项（戊）段)；甲所唱者

① 即逆行卡农或蟹行卡农。

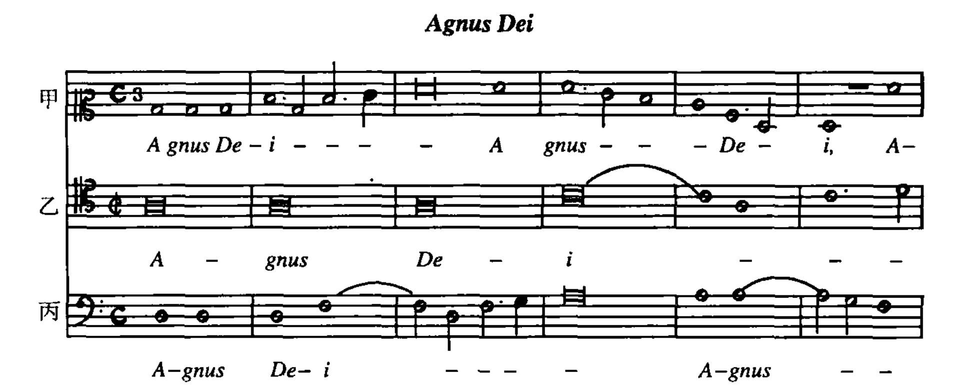
为“快板”，比乙快二倍，其符号为 C3；丙所唱者亦为“快板”，惟仅比乙快一倍，其符号为¢。原谱之上，只录一个调子，但于谱端，书以三种符号（模范板、快板、慢板），以表三人应唱之板而已。其式如下：

附谱二十



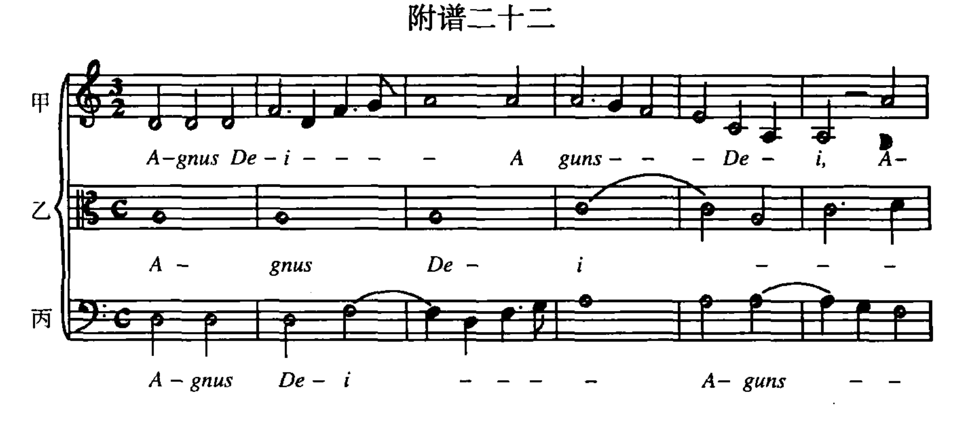
若将甲、乙、丙三人所唱之调分别录出，则其式如下（参看 Publikation älterer Musik Werke，1877，Bd. 6，第二七页）：

附谱二十一



若再将其译为今谱，则其式如左（参看 Riemann，Musikgeschichte，Max Hesse，Teil Ⅱ，第四九页）：

附谱二十二



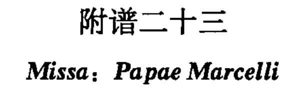
此种花样百出之康洛乐式，极为当时“荷兰乐派”所擅长。自一四五〇年至一六〇〇年之间，所有全欧各种重要音乐位置，几尽为荷兰人所独占。所有从前已经发明之摩塔都（参看第十二节及第十四节第〔1〕项末段）、马队喀、斜诵（参看第十四节第

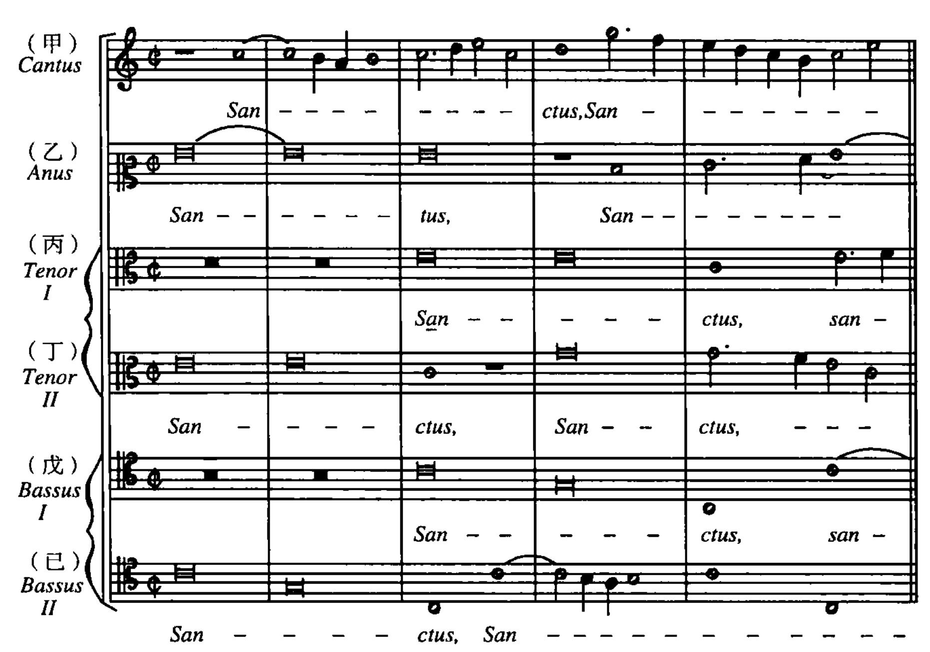
〔1〕项〔甲〕）等等乐式，本为“歌唱与乐器合奏”者，至是皆一变而为“纯粹复音歌乐”（A Cappella），尽将“乐器之部”排斥（按发明“纯粹复音歌乐之马队咯”〔A Cappella—Madrigal〕者，为荷兰音乐家魏那耳〔Willaert，一四九〇年至一五六二年〕等等；发明“纯粹复音歌乐之斜诵”〔A Cappella—Chanson〕者，则为法国音乐家蒋乃金〔Janequin，一四八五年至一五六〇年〕）。至于摩塔都之采用“纯粹复音歌乐”，则似以阿凯海模氏为始。

惟当时乐风，虽由“歌唱与乐器合奏”变为“纯粹复音歌乐”，而篇中调子结构，仍有未尽摆脱“器乐风格”之处（按人类歌喉为天然所限，凡乐器能奏之调，而歌喉不必尽能唱之。因此，欧人谱制音乐之时，乃有“歌乐风格”与“器乐风格”之分）。换言之，即是不尽适于歌唱。而且当时“荷兰乐派”喜用各种千奇百怪之 Kanon 乐式，不免直将音乐引入魔道。此外，该派对于谱中“歌辞字句”亦复不甚注意，仅将其写在谱首或谱尾之处，纯由歌者临时自由配在歌音之下去唱。值此乐风争妍斗巧之际，乃有意大利音乐家拔纳斯推拿（Palestrina）氏出。一方面，尽将谱中各种“器乐风格”余痕完全铲去，造成“绝对纯粹复音歌乐”；他方面，又使篇中音节结构，趋于明显雅正一途，排斥各种奇巧。于是成为一代大匠，以代“荷兰乐派”而兴。

（3）拔纳斯推拿与那所　拔纳斯推拿（Palestrina，一五一四年至一五九四年），原名商特（Giovanni Pierluigi Sante），是生于意大利拔纳斯推拿（Palestrina）地方。因此之故，世人遂称之为拔纳斯推拿先生。其时天主教方面，因见马丁路德（一四八三年至一五四六年）一派新教徒所用之乐歌调子，极为简易动人。于是屡开会议，主张改良天主教堂音乐，删除一切奇巧，重复归于雅正，否则宁将音乐驱出教堂之外，亦在所不惜。于斯时也（一五六四年），拔纳斯推拿乃作弥撒三篇，献于“牧师会议”之前，而驱逐音乐之议乃辍。其实拔纳斯推拿作品，关于形式方面，并无何等发明。一方面，对于前代“荷兰乐派”所发明之“自由的模仿音乐”，尽量应用；他方面，对于同时“威尼斯乐派”所发明之“谐和学说”（Harmonie）及“半音学说”（Chromatik）（参看本节第〔5〕项）亦复虚心采用。更运以灵腕，出以天才，遂成为一代大师。其作品中，多以“三音谐和”（Dreiklänge）为基础。故其音调极为雅正和静，最合于“教堂音乐”之性质。兹录彼所作 Messe 乐谱，名为《罗马教皇马扯鲁斯》（Marcellus）者中之一段如上（谱中是甲、乙、丙、丁、戊、己六人合唱。请参看 Palestrina 全集，Breitkopf und Härtel，第十一册第一四五页）。

自拔纳斯推拿发明此种“绝对纯粹复音歌乐”（Reiner a Cappella Stil）以后，所有前代“荷兰乐派”所作各种“纯粹复音歌乐”之犹带“器乐风格”者，至是一扫而空。学者称之为“拔纳斯推拿式”，是为“罗马乐派”（Romische Schule）。





至于与拔纳斯推拿同时而且齐名之作家，则当以荷兰音乐名手那所（Orlando di Lasso）氏（一五三二年至一五九四年）为首屈一指。该氏久居德国，故世人又称之为“德国之拔纳斯推拿”。该氏作品之长处，亦正与拔纳斯推拿相同。换言之，该氏能尽量应用前代发明，出以天才，制成巨著。惟其乐风稍稍趋重“活泼”一点，不若拔纳斯推拿之绝对“庄严平静”而已。

（4）“威尼斯乐派”之贡献　“威尼斯乐派”为来自荷兰、久居意大利威尼斯（Venedig）地方之音乐大家魏那耳（Willaert）氏所建立。其门下士最知名者，则有鲁乃（Cipriano de Rore，一五一六年至一五六五年）、喀白里利（Gabrieli）叔侄二人（叔为 Andrea Gabrieli〔一五一〇年至一五八六年〕，侄为 Giovanni Gabrieli〔一五五七年至一六一二年〕），及查理罗（Zarlino，一五一七至一五九〇年）等等。其对于音乐之贡献，计有下列两大项。

（甲）魏那耳初次发明应用两个“歌队”合唱之办法。每队所唱之音，自成一种“组织”；两队合唱起来，便成为一种“大组织”。其后更于“歌队”之外，杂以“乐队”合奏，于是“音色”之浓富，实为前此所未有。我们知道，是时意大利绘画方面，亦分为“罗马画派”及“威尼斯画派”两种。前者注重“形式”，后者注重“颜色”。“威尼斯乐派”之注重“音色”，殆与同时绘画思潮具有密切关系。“威尼斯画派”注重“颜色”功用，成为近代西洋“印象主义画派”之祖。“威尼斯乐派”注重“音色”对抗，

造成欧洲十八世纪“巴鲁克乐风”（Barockstil）中特色之一（如巴赫〔Bach〕等人作品，参看第二十节〔2〕、〔3〕、〔4〕各项）。

（乙）近代西洋音乐进化程序，“歌乐”远较“器乐”为早。当“歌乐”到了“第二荷兰乐派”，成为“纯粹复音歌乐”之际（第十五世纪），而“器乐”尚依人为生，附属于其他歌奏并行之乐谱中，尚未有自行独立演奏者。有之，则自第十六世纪“琵琶乐谱”始，此项乐谱名为锐扯喀（Ricercar），现在所保存者以大耳查（Dalza①，一五〇八年）、波色乃舍时（Bossinensis②，一五〇九年）两氏作品为最古。其次则为“大风琴乐谱”（名为 Orgel—Ricercar），现在所保存者，以“威尼斯乐派”喀瓦处里（Cavazzoni，一五四三年）、布司（Buns，一五四七年）、魏那耳（一五四九年）诸氏所作为最古。此项锐扯喀乐谱，虽由乐器独奏，具有独立性质，但其内容仍系依照当时摩塔都之办法，换言之，即“第二荷兰乐派”业已发明之“自由的模仿音乐”。不过从前摩塔都是将句中“开头一字”及“重要之字”的音节，应用各种高低“喉音”，一一加以模仿。现在之锐扯喀则将句中“开头之音”及“重要之音”，应用乐器上各种高低音域，一一加以模仿。但摩塔都既有“歌辞”为其基础，而每句歌词又各自有其“特别意义”，因而制谱之时，每句皆可配以“特别音调”，同时各句歌辞彼此均有“连带关系”。其结果，全篇音调亦复“连成一气”，不致漫无统属。至于锐扯喀则不然，既无“歌辞”为其基础，无从触景生情。倘若每句皆须各自有一“特别新调”，实为当时作者能力所不许。其结果，各句音节皆“大同小异”；同时又无“歌辞”维系全篇“统一”，其结果不免散漫之讥。因此之故，到了第十七世纪之时，大家始觉此项“器乐”结构，只宜应用一个“主句”（即 Thema，或译为“乐旨”、“乐题”等等），但将其加以种种变化（如将该句各音之节奏加以延长或缩短之类），遂可成为一篇乐谱。其后到了第十七世纪末叶，渐渐形成西洋近代所谓复加（Fuge，其详请参看第二十一节第〔2〕项）。在各种初期“器乐”之中，除上述 Ricercar 以外，尚有康处乃（Kanzone）一种，亦系出自“威尼斯乐派”之创造。其乐式系依照法国第十六世纪“纯粹复音歌乐之斜诵”（A Cappella—Chanson，参看第十四节第〔2〕项末段）。惟该项斜诵是“纯粹复音歌乐”，而康处乃则系“纯粹复音器乐”，是为彼此相异之点。至于内容，则彼此皆为“放荡淫侈”之音，实与当时意大利“民间歌乐”所谓“纯粹复音歌乐之马队喀”（A Cappella—Madrigal），或“民间器乐”所谓锐扯喀之以“庄逸优美”见长者大异其趣。当康处乃乐式之初兴也，仅由意大利作家喀瓦处里（Girolamo Cavazzoni，一五四三年）、喀白

① 今译琼·安布罗休·达尔扎，十六世纪意大利琉特琴演奏家和作曲家。

② 今译弗兰西斯·伯希内西斯，十六世纪意大利作曲家，一生大部分时间生活、工作于威尼斯，有两部琉特琴音乐出版。

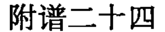
里利（Andrea Gabrieli，一五七一年）等等，直将法国流行之“歌乐”、“纯粹复音歌乐之斜诵”译成“大风琴乐谱”，称为“法国康处乃”（Canzoni alla Francese）。到了一五八四年，始由马侠那（Maschera）氏自行谱制此类作品，称为“演奏之康处乃”（Canzoni da sonar），并用数种乐器合奏。其后渐将“演奏之康处乃”数字缩短，省称琐那台（Sonata），是为近代西洋音乐所谓琐那台（Sonate）者名称之来源。除上述锐扯喀及康处乃两种初期“器乐”以外，尚有妥克塔（Toccata）一种，亦为“威尼斯乐派”之产物。其性质仅算一篇乐谱的“引子”，用“大风琴”演奏，并无固定乐式。发明此类作品者实为麦鲁罗（Merulo，一五三三年至一六〇四年）氏。上面所举三种初期“器乐”（锐扯喀、康处乃、妥克塔），其发明或促进之人，既皆属于“威尼斯乐派”（喀瓦处里、布司、魏那耳、喀白里利、马侠那、麦鲁罗诸氏），故研究“西洋器乐史”者，于“威尼斯乐派”必特别注意。此外该派对于乐理方面，如魏那耳氏之于“半音学说”（Chromatik）及查理罗氏之于“谐和学说”（Harmonie），皆为空前之贡献。惟以其与乐理进化关系甚为重要之故，特于下面第（5）项内，另立一段述之。

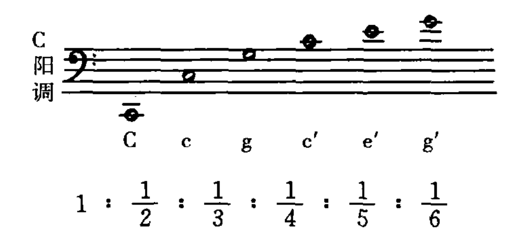
（5）近世西洋乐理之萌芽　在文艺复兴时代中，关于乐理方面，有三种重要发明：（甲）半音之增加、（乙）谐和之解释、（丙）调式之新添，为近代西洋乐理之根本基础。兹请分述如下。

（甲）在西洋中古乐制之中，只有三种“半音”，即（Ⅰ）e、f之间，（Ⅱ）a、b之间，（Ⅲ）h、c之间是也（参看第十五节第〔2〕项）。而且只有b、h两音可以升降，其余各音，皆不得擅为升降。倘若擅自升降（如将a降为^{b}a之类），则称为“伪乐”（Musica ficta，参看第十五节第〔3〕项〔庚〕段）。此殆犹吾人忽在宫、商、角、徵、羽之中，加入一个“变羽”进去，势将被人斥为“荒诞不经”是也。各音既不能任意升降，于是“十二律旋相为宫”（Transponieren）之举遂不能实行。但当时（第十三世纪至第十六世纪）音乐学者，为达到“旋宫”目的起见，终不能避免升音、降音之法。因此之故，凡调中之音，皆是属于当时流行之“二十个音”，未尝擅自升降者（参看第十五节第〔2〕项），称为“真乐”（Musica vera）；反之，则称为“伪乐”（按当时此种“伪乐”所用升降之音，是依照一定规则，故在乐谱之上，殊无加以注明之必要。惟现在此种规则，早已失传，因而近代西洋学者，对于当时“伪乐”问题，至今尚无圆满解决）。到了第十六世纪中叶以后，“威尼斯乐派”魏那耳诸氏，乃主张各音皆可以升降，无所谓伪不伪。凡升音或降音之处，并须于该音之前，注以升音或降音符号，不得含糊了事。如此一来，“半音”既加，“旋宫”遂易，遂开近世西洋音乐中所谓“转调”（Modulation）者之无限法门。

（乙）古代希腊虽知“协和音阶”（Konsonanz）之义，但未尝施诸实用。而且最初

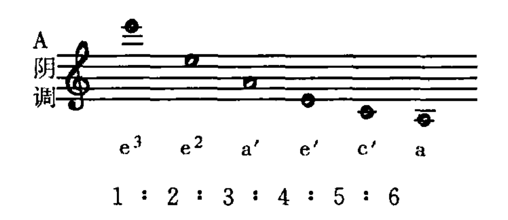
之时，只承认“八阶”（Oktave）、“五阶”（Quinte）、“四阶”（Quarte）三种为“协和音阶”。而对于“长三阶”（Grosse Terz）及“短三阶”（Kleine Terz）两种，则不承认其为“协和音阶”。直到了弟弟模（Didymus）及蒲多乃母（Ptolemaus）两氏，始将上述两种音阶，亦复列入“协和音阶”之内（参看第六节第〔2〕项）。其后“复音音乐”发生，虽知“数音同鸣”之举，但其目的亦仅在两种或三种异音同时合鸣而已；至于“谐和”观念，仍未达于成熟（参看第十一节）。到了后来“复音音乐”渐趋解放，“谐和”意识虽亦随之日益明了，但多是仅由经验得来，而少学理根据。而且当时只承认“长三阶”及“短三阶”为一种“不完全的协和音阶”（自纪元后一二五〇年，法郎可〔Franko von Köln〕为始），以别于其他“完全的协和音阶”（如“八阶”、“五阶”之类）。直到第十六世纪中叶以后（一五五八年）始由“威尼斯乐派”查理罗氏，远绍希腊弟弟模、蒲多乃母两氏之学说，近宗那米（Ramis，西班牙音乐学者，一四四〇年至一四九一年）、佛克里罗（Fogliano，意大利音乐学者，一五二九年左右）之主张，以“长三阶”为 4∶5，“短三阶”为 5∶6，均为“协和音阶”。并从数理方面确立近代“三音谐和”（Dreiklang）之基础。譬如 C 阳调（Dur）之“三音谐和”为 c、e、g，其数理关系如下（谱下数目：1 为 C 弦长度，$\frac{1}{2}$为 C 弦长度二分之一，$\frac{1}{3}$为 C 弦长度三分之一，如此类推下去）：


附谱二十四



至于 A 阴调（Moll）之“三音谐和”则为 a、c 、e。其数理关系如下（谱下数目：1 为 e^3 弦长度，2 为 e^3 弦长度以二乘之，3 为 $e^3$3 弦长度以 3 乘之，如此类推下去）：

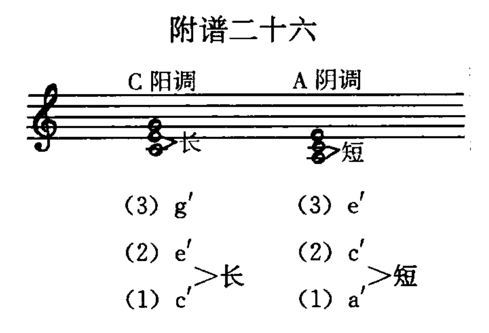
附谱二十五



查理罗氏称上述之 $1:\frac{1}{2}:\frac{1}{3}:\frac{1}{4}:\frac{1}{5}:\frac{1}{6}$为 Divisione armonica，1∶2∶3∶4∶5∶6 为 Divisione aritmetica，并谓两种“三音谐和”之区别，不在其“三阶”之“长

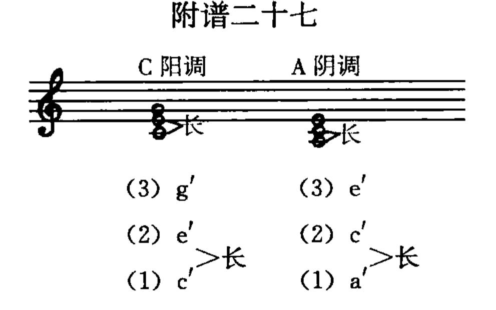
短”，而在其“三阶”之“位置”。按西洋自第十七世纪“主音、伴音分立音乐”（Generalbass）发明以后，系以“阳调三音谐和”与“阴调三音谐和”之分别，在于“三阶”之“长短”。譬如 C 阳调之 c、e 为“长三阶”，A 阴调之 a、c 为“短三阶”。此所以近年吾国输入西乐，每译“阳调”为“长音阶”、“阴调”为“短音阶”，职此故也。其式如下：

附谱二十六



而查理罗氏则谓“阳调”与“阴调”之分别，在于“三阶”之“位置”。如下列一谱是也。

附谱二十七



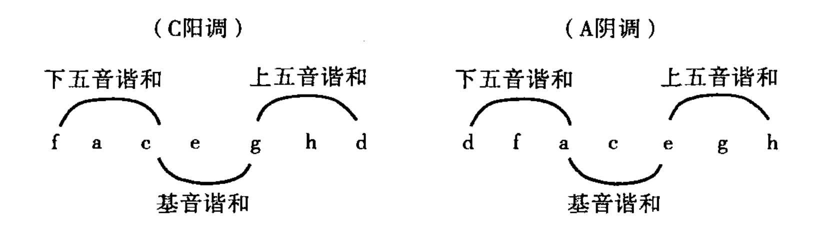
换言之，两种同为“长三阶”，不过“阳调”之“长三阶”，其“位置”在（1）、（2）两音；“阴调”之“长三阶”，其“位置”在（2）、（3）两音而已。其学说殊与后来“主音伴音分立时代”不同。但最近三百年来，奉行查理罗学说者，仍代不乏人。尤以第十九世纪德人约庭恩（Oettingen）及吕满（Riemann）两氏，提倡最力焉。

查理罗（Zarlino）氏所述“谐和”种类虽只限于上述两种，对于其他各种“谐和”虽未尝提及，但近代西洋“谐和学”，实以上述两种“谐和”为其基础。因此之故，查理罗氏实可以称为近代西洋“谐和学”之创始者。

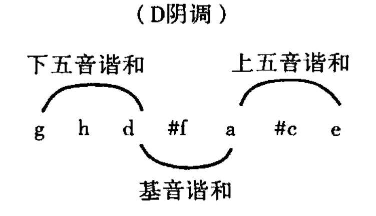
（丙）西洋中古“教堂调氏”计有八种，已于前面第九节内详述。到了第十六世纪之时，“谐和”意识渐渐形成，遂觉从前八种“调式”皆不适于近世谐和组织，于是乃有瑞士音乐学者格乃鲁（Henricus Loritus Glareanus）于一五四七年，换言之，较查理罗学说尚早十一年，新立四种“调式”，连前八种，成为十二“教会调式”。其式如下（参看第九节）：

調　　名	組　　織
9（正調）Jonisch（足里）	[c] d e f △g a h c′
10（副調）Hypojonisch（下足里）	G A H [c] d △e f g
11（正調）Äolisch　（爱勿利）	[a] h c′ d′ △e′ f′ g′ a′
12（副調）Hypoäolisch（下爱勿利）	e f g [a] h △c′ d′ e′

盖近代“谐和学”中所谓三大“谐和”：（Ⅰ）“基音谐和”（Tonika）、（Ⅱ）“上五音谐和”（Dominante）、（Ⅲ）“下五音谐和”（Subdominante），只有以 c 或 a 为“基音”之“调式”，始能完全适合。譬如：



至于以 d、e 等等为“基音”之“调式”，则非将其中之音升降一二不可。譬如：



则非将 f、c 两音各升“半音”不可。当时流行之八种“调式”中，既只以 d、e、f、g 四音为“基音”，故均不适合。于是，格乃鲁氏始建议新加，以 c、a 为“基音”之四种“调式”。遂成为今日西洋音乐“阳调”（Dur，吾国普通依照日译，称为“长音阶”）、“阴调”（Moll，吾国译为“短音阶”）之祖。诚然，当格乃鲁氏提出此种建议之时，查理罗氏之“谐和学说”尚未阐明，更何论上面所举西洋近代三大“谐和”之学说。而格鲁氏之所以有此提议者，实因其潜伏人人心中之“谐和”意识，觉得非加“调式”，不能如其所欲。世界各种事物，往往先有“经验”，后立“理论”，音乐亦其一端（按西洋音乐理论，为有统系之说明者，乃系第十九世纪之事）。

西洋音乐史纲要

（卷下）

西洋音乐史纲要卷下目次

（乙）意大利琵琶谱

(5) 乐谱印刷术之发明

附录：复音音乐时代音乐历史表

(1) 初期复音音乐历史表

(2) 文艺复兴时代音乐历史表

第五章　主音伴音分立时代

第十六节　“主音伴音分立的音乐”成立之原因

第十七节　西洋歌剧之起源

(1) 佛鲁冷池派

(2) 威尼斯派

(3) 法兰西派

(4) 乃阿坡派

第十八节　近代西洋器乐之进化

(1) 琐那台（Sonata）之前史

(2) 生风里（Sinfonia）之前史

(3) 空澈提（Concerto）之前史

(4) 舒怡塔（Suite）之小史

第十九节　近代西洋乐器之进化

(1) 钢琴之小史

(2) 提琴之小史

(3) 风琴之小史

(4) 其他各种乐器之来历

第二十节　近世教堂音乐之进化

(1) 基督新教圣歌（Choral）之小史

(2) 阿那土锐五模（Oratorium）之小史

(3) 拔舍男（Passion）之小史

(4) 康塔塔（Cantata）之小史

第二十一节　近世西洋乐理之确立

(1) 十二平均律之成立

(2) 十二平均律之应用

(3) 谐和学之完成

附录：主音伴音分立时代音乐历史表

第四章　复音音乐流行时代（续前）

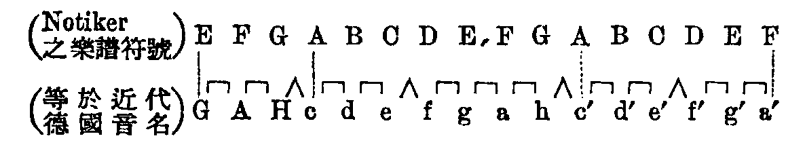
第十五节　近代西洋乐谱之初基

近代西洋乐谱所用各种符号，其产生期间，多在纪元后第十世纪至第十五世纪之间。换言之，约与“复音音乐”同时发明。盖“单音音乐”时代，音之高低长短不必十分严格讲究。因为一人“独唱”一调，或数人“合唱”一调，高低长短纵有错误，易于补救故也。至于“复音音乐”，则系数人同时“合唱”数调，假如其中一人将“音之高低”唱错，则彼此音节合鸣之际，其势不能相谐；又或其中一人偶将“音之长短”弄错，则彼此板眼不合，其势亦复不能相谐。因此之故，演奏“复音音乐”，实以精确乐谱为先决条件。于是近代西洋乐谱，亦复应时而生。兹请分述如下。

（1）拉丁字母之乐谱。我们知道，希腊乐谱，即尝用希腊字母为代表音节高低之用（参看前面第六节第〔4〕项）。至于应用拉丁字母以为乐谱符号，则在纪元后第十世纪

① 原书附有《中文名词索引》、《西文名词索引》，今删去未录。

之事。现在所保存之拉丁字母乐谱，实以罗体克（Notiker Balbulus[①]，纪元后八三〇年至九一二年）、Hucbald[②]（纪元后八四〇年至九三〇年）两位牧师所传者为最古。罗体克（Notiker）所用之拉丁字母，其数如下（表中符号：ㄇ为“整音”，∧为“半音”，又德国之h音等于英国之b音，德国之b音等于英国之♭b音，其余各种音名，英、德两国全同）：



未几，复有牧师名屋独（Odo von Clugny，死于纪元后九四二年）者，又将上例拉丁字母所代表之音，加以变更。其最高之音 a' b' h' c'' d''五音，最低之音G，则用希腊字母以表示之。此外并将h音改用♭式以代之。最高之h音，则用双♭以代之。其式如下：

(Odo之樂譜符號)	Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	♭	c	d	e	f	g	α	β	♭♭	χ	Δ
(等於近代德國音名)	G	A	H	c	d	e	f	g	a	b	h	c'	d'	e'	f'	g'	a'	b'	h'	c''	d''

继屋独（Odo）氏而起之各音乐家，则更将该氏应用双♭表示最高h音之法，推而及于其他最高之音，以代替希腊字母。其式如下：

a b ♭ c d

a b ♭ c d

（等於近代德國音名）a' b' h' c'' d''

细观上列Odo一派所用之音名，已与现代英、德各国所用音名相近。惟现在英、德各国音名系以C音为“音级”之始（最初见于一六一九年拍乃土锐〔M. Praetorius〕所著之Syntagma Musicum中）。而屋独（Odo）一派，则以a音为“音级”之始。此外，近代德国h音，即由上列♭符号进化而出（先由♭变为♮；到了第十六世纪，又因德文字母h与♮形颇相似之故，于是遂直以h代♮；而与近代英国音名略异）。

（2）Ut Re Mi Fa Sol La之来历。上述拉丁字母之音名，为近代条顿民族国家所袭用，已如上述。至近代拉丁民族国家（如法兰西、意大利、西班牙等等），则沿用纪元后第十一世纪所发明之ut re mi fa sol la，以为音名。最初应用此项符号者为牧师辜独（Guido von Arezzo，纪元后九九五年至一〇五〇年）。其动机系在欲使彼之门徒，易于

---

① 今译诺特克，又称“口吃者”。圣高卢音乐学校最著名的成员，作诗以配弥撒曲中的《哈利路亚》旋律，构成叙事经。

② 今译赫克巴尔德，中世纪音乐理论家，圣一阿曼的僧侣。著有《和声规则》一书。

记忆“调式”中之“整音”、“半音”位置乃取约翰圣歌一首为标准，盖该歌每句首字之音系依次递高一音。其式如下：

UT queant laxis
RE sonare fibris
MI ra tuorum
FA muli gestorum
SOL ve polluti
LA bii reatum
Sancte Johannes

上列歌中大写之字母，即系该歌每句之首字。其中除第三句之首字与第四句之首字相隔为“半音”（即∧）外，其余各句首字，皆系递高一个“整音”（即⌐¬）。对于初学音乐之人，极感便利。于是渐渐遂以 mi fa 为表示“半音”音阶之符号，其余则为表示“整音”音阶之符号。Ut re mi fa sol la 遂变成今日拉丁民族国家所通用之音名（吾国简谱称 3 4 为 mi fa 亦系由此而来。至于西洋音乐学者中之主张应用数目符号以代表五线谱者，则前有法国大哲卢梭〔纪元后一七一二年至一七七八年〕，后有德国教授那妥蒲〔Natorp，纪元后一七七四年至一八四六年〕，以及其他诸人，但皆未有效果）。

惟当时所谓“半音”，原不止 e f 一种，其最重要者尚有 a b 及 h c 两种。因此之故，当时所谓“六音组”（Hexachordum）者，计有三种形式，皆以 mi fa 两音所配之“半音”为准。以 mi fa 配 e f 者，称为“自然六音组”（Hexachordum naturale）；以 mi fa 配 a b 者，称为“柔性六音组”（Hexachordum molle）；以 mi fa 配 h c 者，称为“刚性六音组”（Hexachordum durum）。其式如下（表中符号：∧为“半音”，⌐¬为“整音”）：

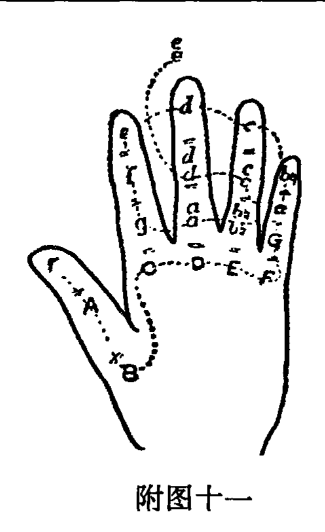
1. C D E F G A ………… Hexachordum naturale 自然六音組
ut re mi fa sol la

2. F G A B C D ………… Hexachordum molle 柔性六音組
ut re mi fa sol la

3. G A H C D E ………… Hexachordum durum 剛性六音組
ut re mi fa sol la

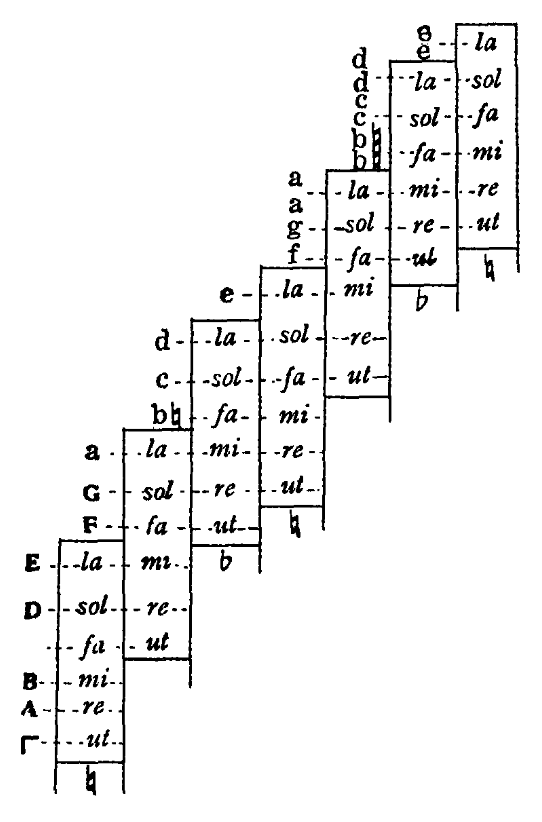
又发明此项乐谱符号之牧师辜独（Guido），为便于学者记忆，曾将当时通行之二十个音分配于手中，是即世所称为“辜独手”者是也。其式如下（表中之 b♮，系代表两音，或为 b 或为 h）：

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b♮	c	d	e	f	g	a a	b♮ b♮	c c	d d	e e



附图十一

若再将这二十个音照上述三种“六音组”（Hexachordum）分配方法，则得表如下：



但当时流行之乐制，既系“七音调”（参看第九节中古“教堂调式”），则凡遇调子音域范围达到一个“音级”者（譬如由 C 到 C′），其势均非利用“邻组”音节不可。此项由“此组”到“彼组”之举，学者称为“转组”（Mutation）。到了纪元后第十六世纪末叶，又由昂十耳（Auselm v. Flandern）直将“七音调”中之第七音 h 改用 Si 字以代之。意大利方面，从纪元后一七〇〇年左右起复将 ut 改为 do。于是现代法、意、

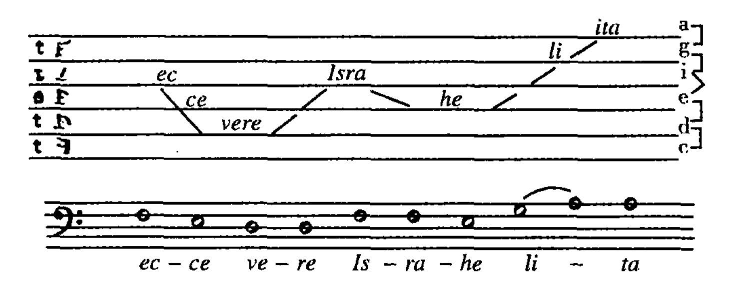
英、德所用半名彼此不尽相同。其式如下：

（法）	ut	re	mi	fa	sol	la	si
（意）	do	re	mi	fa	sol	la	si
（英）	c	d	e	f	g	a	b
（德）	e	d	e	f	g	a	h
（中国现行简谱）	1	2	3	4	5	6	7

（3）五线谱之起源。无论用 ut re mi fa 也好，用拉丁字母也好，用希腊字母也好，用中国之宫、商、角、徵或上、尺、工、凡也好，均应属于“字谱”一类。此项“字谱”之缺点，在不能使奏者一眼望去便知调子进行大概，必须逐字念诵之后，始知究竟。实不如前述“老满符号”之直将音节升沉大势，明白绘出者之醒眼（参看第十节）。但当时“拉丁老满符号”只绘音节升沉大势，究竟升几多？降几多？却不精确绘出，是亦一大缺点。

（甲）谱线之发明。到了纪元后第十世纪之时，牧师何克巴耳德（Hucbald，其生死年代已见前）颇嫌当时所用之“老满符号”不妥，常于其所著书中，应用数根横线以表示音之高低。或将希腊音名，或将拉丁音名，或将该牧师自己所发明之音名，直接书于线端，以定音之高低，然后再将歌词字句列入线中。下列一图，即其一例。图中之 t ＝tonus，即“整音”之意；S＝Semitonium，即“半音”之意；F I 等等，则是该牧师自己所发明之音名符号。线端之 c d e f g 则为余添入之近代英、德音名；线中之 ec ce vere 等等，则为歌辞字句（参看 Ambros，Geschichte der Musik，Bd Ⅱ，1892，第一四六页）。

附谱二十八



上述何克巴耳德（Hucbald）以线表示“音阶”大小之方法，系以“线”为标准，而两线之“间”，则尚未算入“音阶”之列。至纪元后第十一世纪初叶，牧师 Guido（其生死年代见前）乃再进一步，直将“线上”与“线间”一律用为表示“音阶”大小之工具。同时并将“老满符号”填入“线上”或“线间”作为“音符”。至于歌辞字句，则不复再行填入线内。该牧师既发明“线上”、“线间”同时并用之法，于是横线数目由

此减少，只须四根已足敷用。在此四线之端，各注以 f a c e 等等音名，以定该“线”音之高低（但其后只注 f c 两线，不再注 a e 两线）。为醒目起见，并将 f 线绘以红色，c 先绘以黄色或绿色。其式如下：

附谱二十九

e ——————————————黑色
c ——————————————黄色（或绿色）
a ——————————————黑色
f ——————————————红色

此种 f 线及 c 线之位置，随时皆可移动。譬如某调之中，音节较低，则将该两线向上移动，以便各种低音皆可填入线内。其式如下：

附谱三十

c ——————————————黑色
——————————————黄色
f ——————————————红色
——————————————黑色

此项 f、c 符号，即为近代西洋五线谱上 𝄢 𝄡 两种“钥号”之起源。其详当于下列本节本项（己）段述之。

（乙）音符形式之来源。当牧师 Guido 移用“拉丁老满符号”入谱之时，颇嫌该项符号过于纤细，不甚醒眼，乃将其特别改良放大。其式如下：

附谱三十一

(*grün*) 绿色
(*rot*) 红色

其后，此项“音符”因各地所用形式不尽相同之故，复分为“罗马式”（romisch）与“哥特式”（gotisch）两种。前者形如正方，亦称“意大利式”；后者形如钉锥，亦称“日耳曼式”。兹将“拉丁老满符号”、“罗马式音符”、“哥特式音符”三种绘图比较如下：

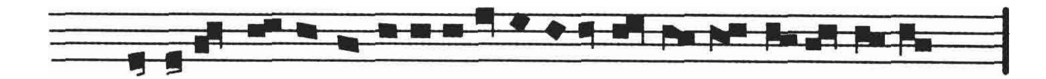
拉丁老满符号

罗马式音符　(或　)　(或　)

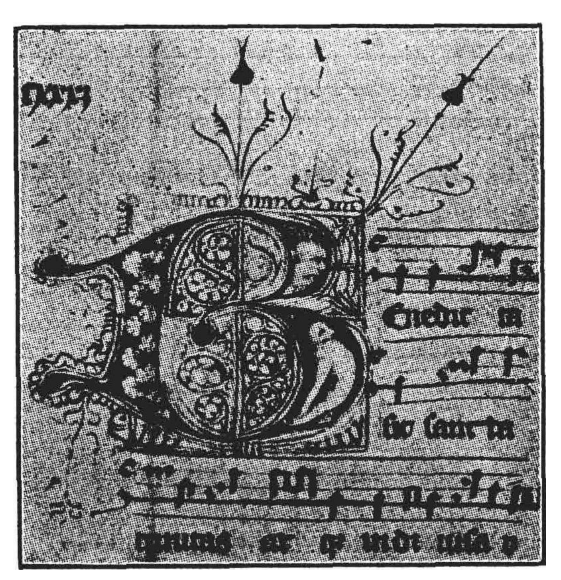
哥特式音符

兹再录乐音两段如下。附谱三十二系用“罗马式音符”，其调子内容，与上载附谱三十一相同。附谱三十三系用“哥特式音符”，为纪元后第十四世纪末叶之版本。

附谱三十二　罗马式音符



附谱三十三　哥特式音符



Gotische Choralnotation. Ende14. Anf15. Jahrh.

（丙）音符长短之规定。乐谱上面既经引用“横线”以后，于是“音之高低”遂由此确定，但“音之长短”却尚付阙如。在从前“格里哥乐歌”以及初期“复音音乐”时代，所有谱中“节奏”（Rhythmus）皆以歌辞“节奏”为转移，因而“音之长短”亦是按照歌辞而定，故无特别表明之必要。但到了纪元后第十三世纪之时，Motetus 既已发明（参看第十二节第〔2〕项），各人所唱歌辞字句既异，节奏亦殊，若无确定符号以表示各音长短，则对于那几个音是同时而鸣，那几个音是异时而作，均无从辨出。因是，乃有 Musica mensurata 之发明（换言之，即“具有确定长短之音乐”），以别于 Musica plana（换言之，即“节奏匀均之音乐”）。其方法系将下列三种“罗马式音符”用为表示音节长短之符号（按此项符号，从前只表示音之高低，未表示音之长短，请参看本节本项〔乙〕段）。

		在 Musica plana（節奏勻均）譜中則爲		在 Musica mensurata（長短確定）譜中則爲	
罗马式音符	■	Virga	（高音）	Longa	（長音）
	■	Punctus	（低音）	Brevis	（短音，等於 Longa 之半）
	◆	Rhombe	（短音）	Semibrevis	（更短音等於Brevis之半）

上列第三种“邪式正方形”符号，名为鲁布 Rhombe，即前面（乙）段“罗马式音符”之绘在括弧中者。惟该处系附属于 Virga（高音）之旁，现在则独立应用而已。

当时音乐学者曾利用此项符号，表示下列六种“节奏方式”（Modus）。

第一式（1. Modus）＝trochäus 推侯斯＝▜ ■　（—◡）

第二式（2. Modus）＝iambus 养补斯＝■ ▜　（◡—）

第三式（3. Modus）＝daktylus 打克骨鲁斯＝▜ ■ ■（—◡◡）

第四式（4. Modus）＝anapaest 安那拍斯＝■ ■ ▜（◡◡—）

第五式（5. Modus）＝spondaeus 士朋丢斯＝▜ ▜　（——）

第六式（6. Modus）＝tribrachys 推白起斯＝■ ■ ■（◡◡◡）

此种简单节奏符号，我们可以称之为“初期长短确定乐（Musica mensurata）”。到了纪元后第十三世纪中叶之时，此项符号之计算方法渐趋复杂。譬如▜之后继以一个■或两个■者，其计算方法彼此迥然不同。兹特列表比较如下：

（Ⅰ）▜ ▜ ＝ ▜(123) ▜(456)

（Ⅱ）▜ ■ ＝ ▜(123)

（Ⅲ）▜ ■ ■ ▜ ＝ ▜(123) ▜(456) ▜(789)

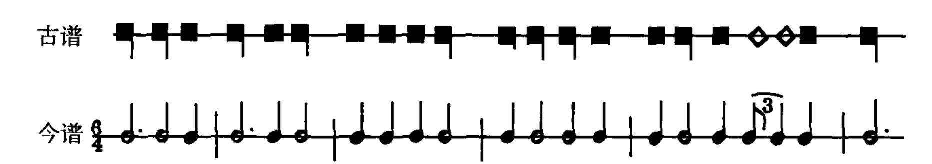
（Ⅳ）■ ◆ ◆ ■ ＝ ■(123) ■(456) ■(789)

（Ⅴ）■ ▜ ＝ ▜(123)

（Ⅵ）· ■ ▜ ＝ ▜(123)

以上所列，即为纪元后第十三世纪音乐学者法郎可（Franko von Daris）所传。上列表中之 1、2、3 等等系板眼符号。因当时流行之拍子种类，只有“三拍子”一种，故其拍子亦只有 123、123（456）、123（789）等等（按西洋音乐，从前原以“二拍子”为主，所有“音符”亦以“倍进法”计算，譬如▜＝■■、■＝◆◆之类。但到纪元后第十二世纪至第十三世纪末叶之间，“三拍子”忽然盛行，于是各种“音符”亦均以“三进法”计算，譬如▜＝■■■、■＝◆◆◆之类。其详请看本项〔丁〕段）。假如欲将计算方法中途变更，则须于其间加上一点，表示“从此另算”之意。如上列（Ⅵ）中之·是也（按此点即为近代西洋五线谱上“纵线”之祖）。兹举一例，并译为今谱如下：

附谱三十四



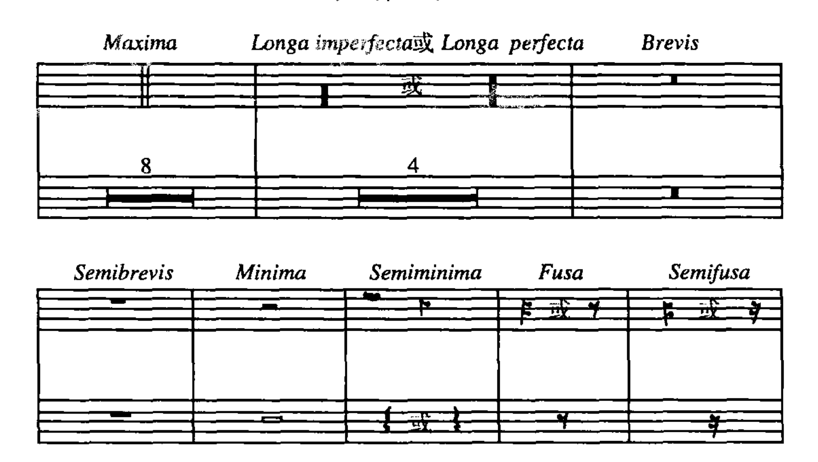
上列今谱中之“纵线”，一名“拍线”。有此一物，吾人对于“拍子”内容遂能一望了然。但当时并无此物（按西洋五线谱上之“拍线”，自第十七世纪初叶始行用之），故不能不应用各种计算笨法。吾人可以称之为“中期长短确定乐”（Musica mensurata）。

到了纪元后第十四世纪至第十五世纪之时，又于上述三种“音符”（▀，■，◆）之外，加入♩等等小音符。而且在纪元后一四五〇年以前，音符皆系黑色；一四五〇年以后，则皆变为空白。其式如下：



同时“休止符”一物，亦有相当进化。其式如下：

附谱三十五





以上所述各种“音符”、“休止符”等等，多系渐由“初期或中期长短确定乐”（Musica mensurata）进化而成，所以我们可以称之为“终期长短确定乐”（Musica mensurata）。但在各期之中，有时并将各种“音符”缀成一团，称为立喀土（Ligaturen）[①]。譬如：

（Ⅰ） 或 =

（Ⅱ） 或 =

（Ⅲ） 或 =

（Ⅳ） 或 =

（Ⅴ） 或 =

（Ⅵ） 或 =

之类，非常繁难，实非本书篇幅所许。读者如欲研究此项问题，请从专门著作中求之。我们在柏林大学研究“长短确定乐”（Musica mensurata）是整整一个学期的课程。其困难可想而知。但此问题若不解决，则欧洲纪元后一二四〇年到一六〇〇年间之音乐，换言之，即欧洲文艺复兴时代之音乐，均无法加以研究。盖当时作品，大半系用此项乐谱符号故也。

（丁）拍子种类之变迁。上文曾言，西洋古代音乐，原以“二拍子”为主。到了纪元后第十二世纪中叶至第十三世纪末叶之间，因宗教学说以“三”为“神圣数目”之故，忽然重视“三拍子”，而将“二拍子”废弃不用。于是从前一个 Brevis[②] 等于二个 Semibrevis[③]（■=◆◆）者，现在改为一个 Brevis 等于三个 Semibrevis（■=◆◆◆）。但到了第十四世纪初叶之际，“二拍子”又复否极泰来，为人采用。其结果同是一个 Brevis，有时则等于二个 Semibrevis，有时则又等于三个 Semibrevis。因此之故，为谋奏者醒眼起见，乃于谱首画一圆圈○，以表示“三拍子”（Tempus perfectum），而以半圈C表示“二拍子”（Tempus imperfectum）。（近代西洋五线谱上，4/4 之拍子符号有时写作“C”式，即系由此半圈之形进化而出。）其余 Maxima[④]、Longa[⑤]、Semibrevis 各项音符之计算方法，亦皆各自有其特别名称。兹将其列表比较如下（按此项符

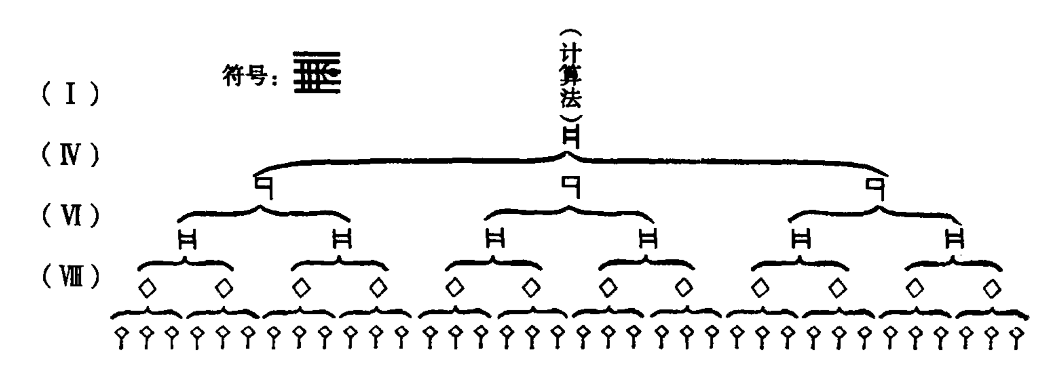
① 今译连音符。素歌记谱中用以记写一组音的音符，大约从 1150 年起开始采用。
② 即二全音符，原为短音符。
③ 十三世纪的小音符，现代记谱法中的全音符。
④ 最长音符。中世纪有量记谱法中时值最长的音符；英国称为 Large。
⑤ 长音符。在调式记谱法和有量记谱法中，其时值等于三个或两个短音符（brevis）。

号进化时代，有一部分已在一四五〇年以后，故下表一律绘作空白音符，以资比较。请参看上面〔丙〕段）：

（名称）	（符号）	（计算法）
（Ⅰ）Modus major perfectus 完全大式	≡或≣	（𝆶=𝆷𝆷𝆷）
（Ⅱ）Modus major imperfectus 不完全大式	≡或≣	（𝆶=𝆷𝆷）
（Ⅲ）Modus minor perfectus 完全小式	≡或≣	（𝆷=𝆸𝆸𝆸）
（Ⅳ）Modus minor imperfectus 不完全小式	≡	（𝆷=𝆸𝆸）
（Ⅴ）Tempus perfectum 完全拍子	○	（𝆸=◇◇◇）
（Ⅵ）Tempus imperfectum 不完全拍子	C	（𝆸=◇◇）
（Ⅶ）Prolatio major（perfecta）完全蒲鲁那体阿	⊙或ↅ	（◇=𝆹𝅥𝆹𝅥𝆹𝅥）
（Ⅷ）Prolatio minor（imperfecta）不完全蒲鲁那体阿	○或C	（◇=𝆹𝅥𝆹𝅥）

上列第（Ⅶ）项之符号，原只有一个黑点·，但因其置在第（Ⅴ）项圆圈○中间，或第（Ⅵ）项半圈C中间之故，遂成⊙形或ↅ形。换言之，⊙系同时代表（Ⅴ）（Ⅶ）两种；ↅ系同时代表（Ⅵ）（Ⅶ）两种。至于第（Ⅷ）项，在乐谱中照例不必注明，故无特别符号。换言之，凡遇谱中只有一个圆圈○者，系同时代表（Ⅴ）（Ⅷ）两种；如系一个半圈C，则系代表（Ⅵ）（Ⅷ）两种。

又每篇乐谱之中，并非常常单用一种符号，有时更将各项符号，联络应用。譬如（Ⅰ）、（Ⅳ）、（Ⅵ）、（Ⅶ）四种联合起来，则称为完全大式、不完全小式、不完全拍子、完全蒲鲁那体阿（Modus major perfectus、Modus minor imperfectus、Tempus imperfectum、Prolatio major）。其符号及计算法如下（按下列符号，只有Ⅰ、Ⅵ、Ⅶ三种，至于第Ⅳ种则略而不书。请参看 Bellermann，Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts，1906，第一〇二页）：



（戊）快板、慢板之发生。同是一个“二拍子”，而因拍时速度之不同，乃有“快板”、“慢板”之差异。在“初期、中期长短确定乐”（Musica mensurata）之际，本不知此。但到了纪元后第十五世纪之时，遂又产生各种符号，以为“快板”、“慢板”之区别，并呼“标准板”为 Integer valor，以别于其他加快或加慢之板。兹将其符号绘录比较如下：

（名　稱）		（符　號）	（較「標準板」）
快板	（Diminution）	$\bigcirc\frac{2}{1}$或$\bigcirc 2$（或$\mathrm{C}\,2$）或Φ（或$\not{\mathrm{C}}$）	快一倍
		$\bigcirc\frac{3}{1}$或$\bigcirc 3$（或$\mathrm{C}\,3$）	快兩倍
慢板	（Augmentation）	$\bigcirc\frac{1}{2}\mathrm{C}$或$\mathrm{C}\,\frac{1}{2}$	慢一倍
		$\bigcirc\frac{1}{3}$（或$\mathrm{C}\,\frac{1}{3}$）	慢兩倍

近代西洋五线谱上之¢，名为阿那白乃胡（Allabreve）者，即系由上列符号¢进化而出。至于现代西洋乐谱上之“快板”、“慢板”名称，如 Allegro（快板）、Adagio（慢板）、Andante（平板）之类，则系在纪元后一六〇〇年左右由意大利方面发明，渐渐推行全欧，以代上述各种古代“快板”、“慢板”符号而兴。

（己）谱钥之进化。在本节本项（甲）段曾言，当初发明线谱之时，常在线端注以 f c 等等字母，以确定该“线”音之高低，是为近代 f（𝄢）c（𝄡）两种“钥号”之起源。到了第十三世纪之时，又于 f c 两钥之外，再加一个 g（𝄞）钥。兹将三种钥号进化情形，绘表比较如下：

又最初所用谱线数目，每以四根为限。到第十二世纪之时，又由“四线”进为“五线”。自第十六世纪起，又于“五线”之外加用“助线”（即“五线”上方或下方之短线）以济其穷。

（庚）升音、降音符号之变迁。在西洋古代乐制之中，只有 b 音一种可以升降，并用两种符号以表示之，低为♭，高为b（参看第十三节第〔1〕项）。其后欲使两种符号易於辨别之故，乃将b改为♮或#。

假如前段乐谱之中，均系♭音，现在欲将其升高为b，于是只在该音之前绘以♮形或#形，即表示升高“半音”之意；反之，假如前段乐谱之中，均系音b，现在欲将其降低为♭，于是只在该音之前绘以♭形，即表示降低“半音”之意。此项符号，遂渐渐变成今日通行之“降音符号”♭、“升音符号”#、“复原符号”♮。

又西洋古代乐制之中，只许 b 音一种具有升降之资格，其余 a e 等等音皆不得任意升降。但在纪元后第十三世纪至第十六世纪之间，西洋音乐家中，亦有任意竟将 f c a e 四音加以升降者。因此之故，当时学者群呼此项用有#^{f}#^{c}b^{a}b^{e}之音乐为“伪乐”（Musica ficta）。

∵　∴　∴　∵　∴

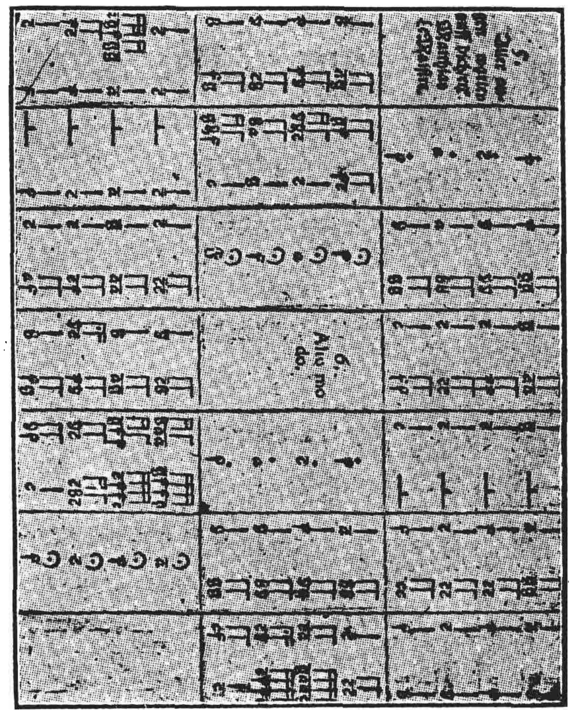
上述（甲）（乙）（丙）（丁）（戊）（己）（庚）七段，即为近代西洋“五线谱”成立之重要历程。其后所谓“四分音符”♩、“八分音符”♪，或“四拍子”4/4、“六拍子”6/8之类，皆只算是小节上之变化。而主要基础，则固已于第十世纪至第十五世纪之间完全成立也。

（4）手法谱之种类。世界各国乐谱进化程序，皆以“手法谱”（Tabulatur，譬如注明按第几弦、或第几孔、或第几键之类）在先，“音阶谱”（Noten，譬如宫、商、角、徵、羽或五线谱之类）在后。而“手法谱”之应用，则又以“乐器谱”为限。西洋乐器种类既繁，因而“手法谱”种类亦极众多。但其中最重要者，实为“风琴谱”（Orgeltabulatur）及“琵琶谱”（Lautentabulatur）二种。而二者之中，尤以德国“风琴谱”、意大利“琵琶谱”为最有名，因其对于后来乐谱进化，甚有关系故也。

（甲）德国“风琴谱”。现在所保存之德国“风琴谱”，以传自纪元后第十五世纪者为最古。其法系于拉丁字母乐谱（参看第十三节第〔1〕项）之上，加以各种符号，以表示该音之长短，其形极与近代“五线谱”上之音符形式相似，而且常用“拍线”以分别“拍子”，实为当时通行之“长短确定乐谱”（即 Musica mensurata 乐谱）所无。下列一谱，即系德国“风琴谱”之一段，系纪元后一五七六年之物。

谱中纵线即为“拍线”，每拍之内皆系四音同时而鸣，如 | g | e | c c 之类。字母之上，所绘|、ΓΓ、ΠΠΠ各种符号，实与近代西洋“五线谱”上♩、♫、♬各种符号形式极相似。

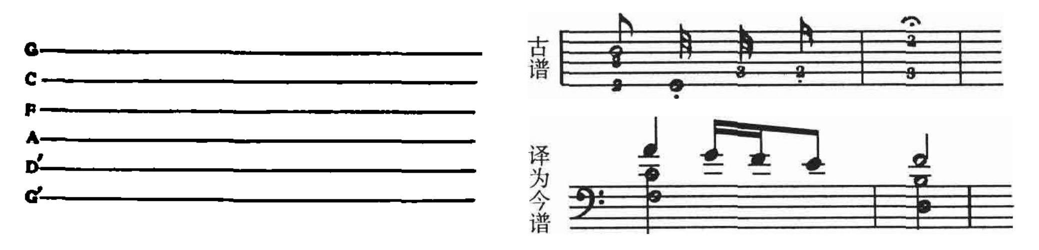
附谱三十六



Deutsche Tabulaturen

（乙）意大利“琵琶谱”。系将琵琶六弦照样画出，成为一种“六线谱”。每线之上，以○表示“空弦”；以 1 2 3 4 5 6 7 8 9 X 文 文表示“柱”数；至于数目符号上之等等，系表示音之长短，与上述（甲）段相同，换言之，即系依次递高的十二“半音”。其式如下（空弦之音为 G c f a d′ g′）：

附谱三十七



上列之谱，系纪元后第十六世纪初叶所印行。○为空弦，3 为第三柱，2 为第二柱，其余类推，即中国琵琶所谓四相十品。数目之下，有一黑点·者，系表示弹弦时，由下弹上；如该黑点在数目符号之上，则表示弹弦时由上弹下（按意大利人弹琵琶，系将琵琶横放，低弦在上，高弦在下，其式样如下列一图。此图是意大利第十六世纪大画家孟大金〔Bartolommeo Montagna，一四四三年至一五二三年〕所绘《龛画》之一段。下

面两人所弹之乐器，即系琵琶。上面一人用弓弦拉奏之乐器，则为非斗〔Fidel〕)。

附图十三



Musizierende Engel Bartolommeo Montagna

(5) 乐谱印刷术之发明。中古时代西洋音乐调子，皆用口头传授；自纪元后第九世纪，始有书面明确记载之举。至于印刻乐谱一事，则直至第十五世纪下半期，乃见诸实行。最初所用之方法为“两重印刷”，换言之，先印“谱线”，后印“音符”。发明此种印刷者，实为赫恩（Hahn，一四七六年）与乃色耳（Reyser，一四八一年）两位德人。到了一五〇一年，又有意大利人名叫拔妥车（Petrucci）的，应用“三重印刷”之法，换言之，先印“谱线”，再印“音符”，后印“歌辞”，以印“复音音乐”。而且印刷极为精美，所有当时作品，赖以保存不少。除了此种“活字印谱法”之外，同时又有“木质或金质雕板印谱法”，以印乐谱之举（换言之，略与吾国从前刻板印书相似），以与当时“活字印谱法”争利。而当时西洋乐谱之传播普及，亦赖以促进不少。直到现代，上述两种印谱之法，尚属彼此相辅而行（惟现代“雕板”之法，系用“锌板”，而以“音符模型”插入其上，然后再用石印之法以印之）。大约整篇乐谱，多用“雕板”印刷之法。

书中附印短谱，则多用“活字”印刷之术。又“活字印谱法”自法人阿堂（P. Haultin）于一五二五年发明“一重印刷”之后；换言之，每个“音符”之上，皆附带“谱线”一小节，数个“音符”可以彼此联合起来，其间谱线亦复互相衔接。如此，遂只须“一重印刷”便可成功。其后更由德国书贾白屡体可佩孚（Immanuel Breitkopf）氏于一七七五年将其改良，于是此项“活字一重印谱法”遂达到十分精善之境（请参看法国书贾阿堂奖〔P. Attaingnant〕于一五三〇年所印行之键盘乐器手法谱，一九一四年由白鲁里〔Eduard Bernoulli〕重行影印。又应用圆形“音符”代替方形“音符”之举，在第十六世纪之际，即已由法国书贾白里耳〔Briard〕及格朗将〔Granjon〕两氏开始实行。但方形“音符”之应用，直至第十七世纪犹未衰绝）。

附录　复音音乐时代音乐历史表

（1）初期“复音音乐”历史表

罗体克（Notker Balbulus）纪元后八三〇年至九一二年（以下时代，皆在纪元后。不再书）。

何克巴尔德（Hucbald）八四〇年至九三〇年。

屋独（Odo von Clugny）死于九四二年。

辜独（Guido von Arezzo）九九五年至一〇五〇年。

马耳克不鲁（Marcabru）一一四〇年左右。

柏耳那（Bernart von Veutadorn）一一七〇年左右。

朗宝（Rambaut de Vagueiras）一二〇〇年左右。

瓦尔特（Walther von der Vogelweide）一一七〇年至一二三〇年。

白弄得（Blondel von Nesles）第十二世纪末叶左右。

夏得冷（Le Chatelain de Coucy）死于一二〇三年。

孔冷（Conen de Bethune）第十三世纪初叶。

提宝（Thibaut von Navarra）一二〇一年至一二五三年。

柏林（Perrin d'Angecourt）第十三世纪下半期。

亚当（Adam de la Halle）一二四〇年至一二八八年。

法郎可（Franko von Paris）一二四〇年左右。

法郎可（Franko von Kiln）一二五〇年左右。

（2）文艺复兴时代音乐历史表

喀士那（Pietro Casella）死于一三〇〇年以前。

约翰（Johaunes de Florentia）一三三〇年左右。

耶克浦（Jacopo di Bologna）第十四世纪。

跑罗（Poolo）第十四世纪。

皮罗（Piero）第十四世纪。

改那得罗（Gherardello）第十四世纪。

郎底鲁（Fraucesco Laudino）一三二五年至一三八七年。

马雪（Guillaume de Machault）一三〇〇年至一三七二年。

维推（Philippe de Vitry）一二九〇年至一三六一年。

丢斯特朴（John Dunstaple）一三七〇年至一四五三年。

冰雪（Gilles Binchois）一四〇〇年至一四六二年。

丢非（Dufay）一四〇〇年至一四七四年。

那米（Ramis de Pareja）一四四〇年至一四九一年。

阿凯海模（Okeghem）一四三〇年至一四九五年。

阿白乃邪（Obrecht）一四三〇年至一五〇五年。

德蒲乃（Jasquin de Près）一四六〇年至一五二一年。

赫恩（Hahn）一四七六年左右。

乃色耳（Reyser）一四八一年左右。

拔妥车（Petrucci）一四六六年至一五三九年。

阿堂（Haultin）一五二五年左右。

佛克里罗（Fogliano）一五二九年左右。

魏那耳（Willaert）一四九〇年至一五六二年。

蒋乃金（Janequin）一四八五年至一五六〇年。

大耳查（Dalza）一五〇八年左右。

波色乃舍时（Bossinensis）一五〇九年左右。

沙克斯（Haus Sachs）一四九四年至一五七六年。

喀瓦处里（Cavazzoni）一五四三年左右。

格乃鲁（Glareanus）一四八八年至一五六三年。

布司（Buns）一五四七年左右。

喀白里利（Andrea Gabrieli）一五一〇年至一五八六年。

查理罗（Zarlino）一五一七年至一五九〇年。

拔纳斯推拿（Palestrina）一五一四年至一五九四年。

那所（Lasso）一五三二年至一五九四年。

麦鲁罗（Merulo）一五三三年至一六〇四年。

喀白里利（Giovanni Gabrieli）一五五七年至一六一二年。

问题

（1）试述“复音音乐”之所由起?

（2）意大利“新乐”之特质为何?

（3）“第二荷兰乐派”曾发明何种乐式?

（4）何谓“长短确定乐”（ Musica mensurata)?

（5）“威尼斯乐派”之贡献有几?

（6）西洋近代“谐和学”之创始者为何人?

（7）试言“阳调”与“阴调”发生之原因?

参考书

（1）Wolf，*Handbuch der Notationskunde*，1913—1919，Leipzig.

（2）Aubry，*Trouvères et Troubadours*，1909，Paris.

（3）Wooldridge，*The Polyphonic Period*（Oxford History of Music vol. Ⅰ/Ⅱ）1901，1905，Oxford.

（4）Couss maker，*Seriptores de musica medu aevi* 1864—1876，Paris.

（5）Ge bert，*Seriptores ecclesiastici de musica sacra potis imum*，1784，St Blasien.

(6) Schering, *Studien zur Musikgeschichte der Frahrenaissance*, 1914, Leipzig.

(7) Barclay－Squire, *Notes on Early Music Printing* (Bibliographica Vol Ⅲ, part Ⅸ, P. 99) 1898, London.

第五章　主音、伴音分立时代

第十六节　"主音、伴音分立的音乐"成立之原因

西洋音乐自纪元后第九世纪"复音音乐"发生以后，所有从前"单音音乐"不免受其排斥。无论"初期复音音乐"所谓阿尔港鲁（Organum）、抵时康都（Discantus）、伏波洞（Fauxbourdon，参看第十一节。）"巴黎古乐时代"（Ars antiqua）所谓孔睹克都（Conductus）、摩塔都（Motetus）、绒朵（Rondeau），"英国复音音乐"所谓康洛（Kanou，参看第十二节），"法国骑士歌曲"所谓斜诵（Chanson）等等（参看第十三节），"意大利新乐运动"所谓马队喀（Madrigal）、把那台（Ballata）、喀车阿（Caccia，参看第十四节第〔1〕项），"第一及第二荷兰乐派"所谓"自由的模仿音乐"（参看第十四节第〔2〕项），"罗马乐派"所谓"绝对纯粹复音歌乐"（参看第十四节第〔3〕项），或为同时合唱同种歌辞（如孔睹克都〔Conductus〕之类）；或为同时合唱异种歌辞（如摩塔都〔Motetus〕之类），或为异时合唱同种歌辞（严格的如康洛〔Kanon〕之类，自由的如"自由的模仿音乐"之类），或为歌辞与乐器合奏（如马队喀〔Madrigal〕之类），要皆属于"复音音乐"。换言之，即数种调子同时各自独立进行，学者称为"对谱音乐"（Kontrapunkt），犹言各种调子之乐谱，彼此互相对立之意也（按"对谱音乐"之名，约起于纪元后一三〇〇年左右。至于实际应用此项"对谱"原则，则在"复音音乐"初起之时已然，尤其是第十二世纪抵时康都〔Discantus〕流行之际）。

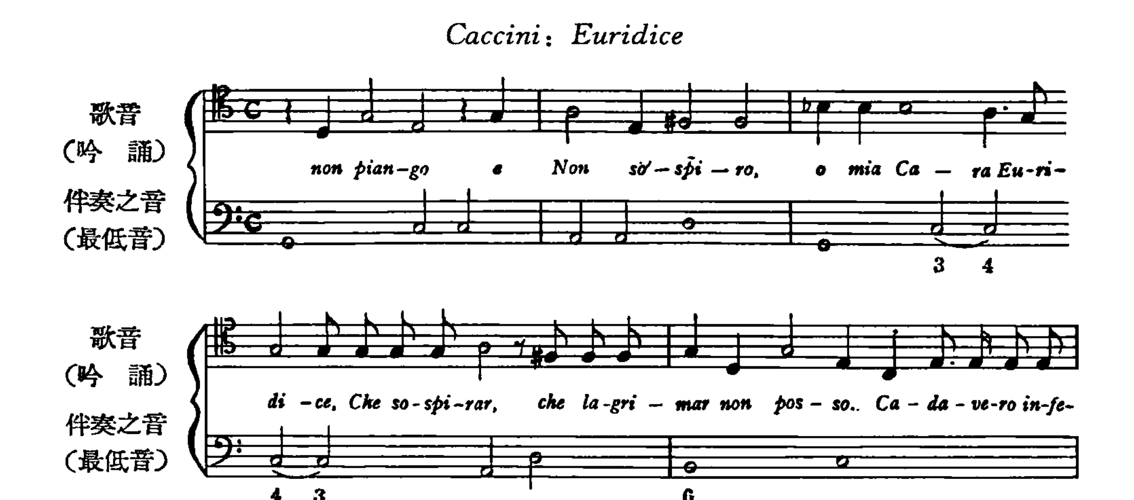
此项"对谱音乐"到了"第三荷兰乐派"当道之际，业已变成十分复杂，走入魔道。其中尤以歌辞字句，因受音乐"花样太多"之累，竟弄得无人能够听懂，殊非教堂立乐之意。其后虽经"罗马乐派"首领拔纳斯推拿〔Palestrina〕氏一度改革，造成明晰深厚之乐，一扫从前竞奇好怪之弊。但其时（第十六世纪及第十七世纪之交）文艺复兴潮流已达最高之点，一般音乐人士终以此项"对谱音乐"繁音杂奏，对于歌辞意义不

能尽量达出，远不如古代希腊“单音音乐”之简切明了，于是极力主张恢复古代希腊“乐剧”（Musikdrama），以为“单音音乐”复兴的先声。此种论调，一时遂成为风气。为其中心者，实为意大利北部佛鲁冷池（Florenz）地方（换言之，即前此第十四世纪意大利“新乐运动”发生之地）伯爵巴耳底（Bardi）宅中诸名士，其中尤以喀车里（Caccini，一五五〇年至一六一八年）、陌李（Peri，一五六一年至一六三三年）两人最有贡献。
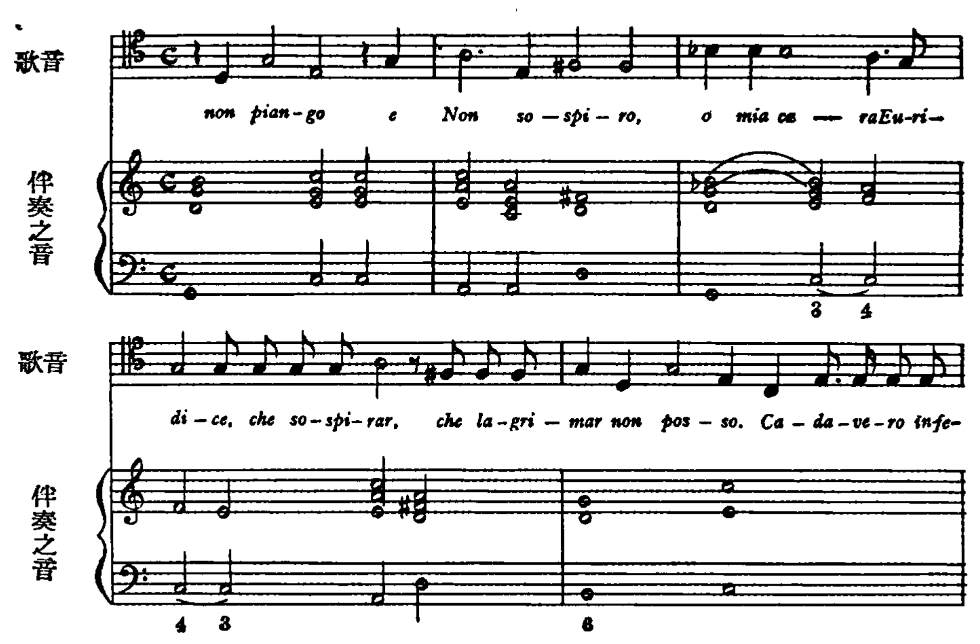
当时音乐作家虽口口声声要求恢复“希腊古乐”，但是时西洋“音乐文化”向前进化业已一千余年，从前希腊那种简单的“单音音乐”已不能再满人意。因此，乃有“主音、伴音分立的音乐”（Generalbass）之发明。换言之，即每篇乐谱之中，只有一个“主调”（Melodie），其余各种同时合奏之音则为“谐和”（Harmonie）。“主调”由歌者唱之，是为全篇乐谱之主干；“谐和”则用“乐器”奏之，仅为“主调”之附庸。既非如古代希腊之“单音音乐”（按“单音音乐”系同时只有一音歌奏，而现在之“主音音乐”则同时共有数种异音歌奏），亦非如中古以来之“复音音乐”（按“复音音乐”系同时数种异音合奏，其结果成为数个“主调”各自为调。而现在之“主音、伴音分立的音乐”亦系同时数种异音合奏，但其中只有一个“主调”，其余悉为“谐和”）。但就大体而论，“主音、伴音分立的音乐”实与“单音音乐”性质相近，即称之为“进步的单音音乐”亦无不可。

在西洋音乐历史中，“歌辞字句”与“歌调音乐”常互争雄长。当希腊之世，是“歌辞字句”势力驾于“歌调音乐”之上；到了“荷兰乐派”则为“歌调音乐”势力驾于“歌辞字句”之上，其结果不免以“乐”害“辞”。现在“主音、伴音分立的音乐”运动，既以恢复古代希腊文艺为志，于是“歌辞字句”势力又复驾于“歌调音乐”之上。是以一六〇一年喀车里（Caccini）氏于其所著《新音乐》（Nuove Musiche）之序中曾有言曰，“古代希腊名哲拍拉图等尝言：乐中要素有三，首为‘词句’，次为‘节奏’，再其次始为‘音调’，万不可加以颠倒”云云。因此，该氏乃有“吟诵式”（Stile recitativo）之发明，换言之，“调子”组织须处处与“歌辞字句”适合，唱时有如“吟诵”诗词一样，不宜曼声“歌唱”，以免失去“歌辞字句”本相。此种“吟诵”之音，即为谱中“主调”。此外伴奏之音，则由乐器奏之，而且只录“最低之音”（Bass），并于此低音上面或下面注以数目符号，如 6 则为“六阶谐和”（Sextakkord），4 则为“四阶谐和”，无符号者为“三音谐和”之类，皆由奏者临时如法补上。其式如下（参看 Eitner：Publikätion álterer Musikwerke，Bd 10，第五九页。Riemann：Musikgeschichte，Breitkopf u. Härtel，1912，Bd. Ⅱ，Teil Ⅱ，第一八九页）：

Caccini：Euridice



上列一谱，喀车里（Caccini）氏一六〇〇年所作歌剧 Euridice 中之一段。若再将其“伴奏之音”一一照实写出，则如下（依照 Eitner 氏所写）：



当时此种“吟诵”调子，皆系一气唱下去，毫不杂以“休止符”。其意盖欲避免“伴奏之音”乘机显露头角，以夺“吟诵”之“主调”地位故也。但此种“吟诵式”调子，只限于剧中“独唱”之处。至于剧中“歌队”（Chor）合唱之处，则仍用从前“对谱音乐”遗法。

由此观之，“主音、伴音分立的音乐”成立之原因，第一因为当时“对谱音乐”过于繁音杂陈之故，乃有返乎纯朴简明之倾向，发明此种“主音、伴音分立的音乐”。第二因为“对谱音乐”太不注重“歌辞字句”之故，乃发明“吟诵”，专以“歌辞字句”

为准。其结果对于“节奏”方面，增加许多变化（譬如某字或用最长之音歌之，某字或用最短之音歌之，一以该字重要与否为转移），因而五线谱上之“拍线”（Taktstrich），亦于是时发明，以应需要（参看第十五节第〔3〕项〔丙〕段）。盖“节奏”既繁，实非“拍线”不能醒眼故也。第三因为第十六世纪“谐和学”发明之故，于是“主音、伴音分立的音乐”遂完全建于“谐和”之上，前面所述“三音谐和”、“六阶谐和”、“四阶谐和”等等，当时只用数目符号表示（如6、4之类），足见此种“谐和”概念，当时业已成为一种具体的、明了的。第四因为受了文艺复兴潮流影响之故，主张恢复古代希腊“乐剧”，于是欧洲近代“歌剧”（Oper），遂亦从此产生。

第十七节　西洋歌剧之起源

（1）佛鲁冷池歌剧。意大利北部佛鲁冷池（Florenz）地方，为近代“主音、伴音分立的音乐”发祥之地，已如前章所述。但“主音、伴音分立的音乐”之起源，实与近代西洋“歌剧”（Oper）产生之历史，具有密切关系。故佛鲁冷池地方，又同时成为西洋“歌剧”发祥之地。本来欧洲“剧中用乐”之举，原不自佛鲁冷池为始，譬如上古希腊之“悲剧”、中古教堂之“神剧”、法国骑士之“诗剧”，以及第十三世纪所流行之“性剧”、第十六世纪所盛行之“校剧”等等，皆曾应用音乐于剧中。惟吾人之所以直称佛鲁冷池为近代西洋“歌剧”发祥地者，亦自有其理由。（甲）上古希腊“悲剧”之中，虽亦有“独唱”、“对唱”以及“歌队合唱”之举，但当时系“单音音乐”时代，伴奏乐器阿鲁（Aulos）所吹之音，全与歌者所唱之音相同，至多亦只限于“高吹低唱”而已（参看第六节第〔6〕项），而“佛鲁冷池歌剧”则为“主音、伴音分立的音乐”。换言之，即是数种异音同时而鸣。（乙）中古时代之“神剧”（Mysterium）如“耶苏被难记”（Passionsspiele）、“耶苏降生记”（Weihnachtsspiele）、“信徒殉教记”之类，虽亦常用“歌唱”（圣歌）与“吹奏”（喇叭、大风琴等等），但其材料只限于宗教故事，与“佛鲁冷池歌剧”之超出宗教范围者不同。而且此项“神剧”所用歌唱，或系“单音音乐”，或系“对谱音乐”，亦与“佛鲁冷池歌剧”之用“主音、伴音分立的音乐”者相异。（丙）法国骑士之“诗剧”（参看第十三节）、第十三世纪之“性剧”（Moralitaten，按此项“性剧”是由上述“神剧”演化而出，其内容是将善、恶、邪、正，各种抽象性格，譬如博爱、公理、真实、骄傲、淫荡之类皆用戏角以饰之，表演各种寓言故事于舞台之上）、第十六世纪之“校剧”（Schuldramen，按即在学校中所演之剧），其材料虽已超出宗教范围之外（惟其中“性剧”一项，尚含若干宗教性质），渐与近代“歌剧”相

近，但该剧等之内容，不过插入“曼声歌唱之曲子”若干，实与“佛鲁冷池歌剧”所用“近于说白之吟诵”者不同。而且十五十六世纪之间，西洋音乐为“纯粹复音歌乐”称霸时代，于是各处王宫所演“堂戏”，其中偶有应该“独唱”之处，亦复暗藏数人于舞台幕后为之“帮腔”，各唱一音，以便成为“对谱音乐”。此种极不自然之现象，亦为促进佛鲁冷池诸名士起而改革之一大原因。前文曾言：此次改革目的，系在恢复古代希腊“乐剧”，但古代希腊剧中音乐，却无一篇遗留于后世，无从取法。于是当时佛鲁冷池诸名士遂依据古代书籍所载，以为希腊“悲剧”乃是介于“歌唱”与“说白”间之一种唱法。至于“节奏”诸事，则可直从脚本辞句中求之。而且希腊所用仅是一种极为简单之“单音音乐”，竟能得着如彼巨大效果，可见音乐感人之处，并不在乎繁音合奏云云。因此之故，彼等乃创立“主音、伴音分立的音乐”之说，提倡“吟诵”唱法，并由陌李（Peri）、喀车里（Caccini）诸人于一五九七年合谱“歌剧”一本，名为Dafne，以实验之，是为近代西洋“歌剧”之祖。其后更于一六〇〇年，由陌李（Peri）及喀车里（Caccini）两人，各制Euridice“歌剧”一本。于是佛鲁冷池遂又成为“新乐”运动之中心，与二百年前先后相映矣。

（2）威尼斯歌剧。当“佛鲁冷池歌剧”初树革命旗帜之际，原欲藉此以矫正其时“对谱音乐”只重“歌调”不重“辞句”之弊；但是此种革新运动，有时不免矫枉过正，换言之，对于“歌调”方面，未免太不注意，而且“伴奏乐器”又只有钢琴（Klavier）、低音里拉（Lirone，Kontrabasslyra）、大琵琶（Theorbe）、罗马大琵琶（Chitarrone）各种；其结果不免干燥无味，故当时学者尝讥之为“既非鱼亦非肉”。到了一六三七年，意大利北部威尼斯Venedig地方，新建“歌剧院”一所，名为San Cassiano，是为欧洲“常设的公开的歌剧院”之始。盖前此各种“歌剧”，仅于宫中邸内大开宴会之时偶一演之；换言之，只算一种“堂戏”。到了威尼斯歌剧院开幕以后，于是欧洲始有常设的公开的歌剧院，只要付给票价，人人皆可入听，对于民众赏鉴程度、作家创作兴味皆大有促进。至于该剧院所演戏目，实以孟德废耶（Monteverdi）氏（一五六七年至一六四三年）作品为多，如Arianna、Adone、Enea e Lavinia、Il ritorno d'Ulisse、L' incoronazione di Poppea等剧，皆深为世人所欢迎。该氏对于剧中“吟诵”（Recitativo）既加以改良促进，以增高其表现剧情之力，同时更将剧中“歌曲”（Aria）之调增多，并使其声韵悦耳。此外，并极喜用“不协和音阶”（Dissonanz），以表现剧中紧张情感。又于每剧之首加入“开场音乐”（Ouvertüre）一段。但该氏大功，尤不在此，其最重要者，实为增进剧场乐器一事。彼之歌剧所用“乐队”，除各种丝弦乐器外，复加入“伸缩喇叭”（Posaunen）四件、“小风琴”（Positiven）两件、“手摇风琴”（Regal）一件、“号角”（Korenetten）两件，以及“小笛”（Flautino）、“高音喇叭”

(Clatino)、“洋喇叭”（Trompeten）等等，较之昔时“佛鲁冷池歌剧”所用乐器种类数目，其繁简实不可同日而语。而且该氏每次选择乐器，以伴剧中角色歌唱之时，务求该器音色，恰与该角身分性质相适，极具匠心。我们知道：第十六世纪“威尼斯乐派”曾以“器乐”擅长一时（参看第十四节第〔4〕项），现在“威尼斯歌剧”亦以伴奏乐器见称于世，非无因也。“威尼斯歌剧”代表作家，除上述孟德废邸（Monteverdi）外，尚有喀哇里（Cavalli，一六〇〇年至一六七六年）、輒斯体（Cesti，一六二〇年至一六六九年）、来格冷扯（Legrenzi，一六二五年至一六九〇年）三人，皆为该派中坚。至于该派歌剧与从前“佛鲁冷池歌剧”之最大区别，即：（甲）“佛鲁冷池歌剧”注重“辞句”，轻视“歌调”及“伴奏乐器”；而“威尼斯歌剧”则对于“歌调”及“伴奏乐器”均加以特别注意。（乙）“佛鲁冷池歌剧”系为少数知音之士而作，其理想为恢复古代希腊文艺；而“威尼斯歌剧”则为一般大多数民众而作，故其脚本材料及舞台布景均以引诱观客为目的，已与前此所谓“恢复古代希腊文艺之理想”完全脱离。（丙）“佛鲁冷池歌剧”既以恢复古代希腊乐剧为志，故对于希腊悲剧中所用之“歌队”合唱（Chor），亦极重视，往往成为全剧重心所在。而“威尼斯歌剧”则自一六五〇年以后，“歌队合唱”一事已不占剧不重要地位，到了最后，遂完全省去。盖其时一般听众，只注意著名“主角嗓子”（按是时为西洋阉伶〔Kastraten〕最盛之时期），不复重视“歌队合唱”故也。但就大体而论，“威尼斯歌剧”较之从前“佛鲁冷池歌剧”终是进步现象。而且由意大利出发，散播于全欧各国。其在德国方面，则由该国大音乐家薛迟（Schutz）于一六二七年，将“意大利歌剧风格”输入德国。但其后德国汉堡方面于一六七八年建立公共歌剧院，于是“德国国剧”亦复渐次成熟。不过“德国歌剧”出执世界舞台牛耳一事，系在第十九世纪罗曼主义行世之时，至于当日，则尚未具有此项资格也。

（3）法国歌剧。当一六四五年之际，巴黎有大牧师名马仓领（Mazarin）者，召集一批意大利歌伶于巴黎开演威尼斯派之歌剧，一时颇引起法国人士研究歌剧之兴味。直到一六五九年始由法人康伯（Cambert）氏（一六二八年至一六七七年）谱制 La pastorale 一剧，其后复继之以 Ariane、Pomone 等剧。一六六九年该氏与其友人柏林（Perrin）氏，由法王路易十四授以设立剧院专利之权，于是，遂在巴黎设立剧院一所，称为“皇家乐院”（Académie Royale de Musique），是即今日巴黎“国立歌剧院”（Opera，或称为 Academie nationale de musique et danse）之起源。未几，有意大利人吕里（Lully，一六三二年生于佛鲁冷池，一六八七年死于巴黎）前来巴黎，担任皇家乐师之职，乘机将 Cambert 专利之权夺去。于是康伯（Cambert）氏受其排挤，乃不得不逃往伦敦而去。自此以后，法国歌剧全为吕里（Lully）一人所把持。彼虽来自异国，却颇能与法俗同化，且彼又得一位极为聪慧之诗人，名叫昆六（Quinault）的为之制作脚

本，故彼所谱歌剧，如 Les fêtes de l'Amour et de Bacchus、Alceste、Thésée、Roland、Armide 等等，皆有法国之风，颇受巴黎人士所欢迎，至尊之为“法国国剧”，初不以其为意人所谱，而外视之也。该氏所谱歌剧，极注重剧中字句抑扬顿挫之处，所有音乐节奏之轻重缓急，一一皆与法文脚本字句相符，于是法人平常说话时之自然腔调，无不一一活跃于该氏音乐之中（但其后法国大哲卢梭，批评该氏作品，犹谓其有许多地方不尽与法文音调相合）。此外该氏又于所作歌剧之内，插入许多“表情跳舞”（Ballet），成为“法国歌剧”之特色。盖法国此项“表情跳舞”在纪元后第十五世纪之时即已极称发达，故近代西洋学者常谓：“法国歌剧”系自“法国表情跳舞”进化而出云云。自吕里（Lully）以后，所有“法国歌剧”皆以插入“表情跳舞”一项为急务，盖藉此可以获得性好繁华的巴黎人士之赞许也。吕里（Lully）歌剧之中，除“表情跳舞”外，并极注重“歌队合唱”（Chor），此则与“威尼斯歌剧”不同，而与“佛鲁冷池歌剧”相近。按吕里（Lully）氏系产自佛鲁冷池，受“乡前辈”乐风影响，或亦为其原因之一。至于吕里（Lully）氏在近代西洋音乐史中之所以极占重要位置者，系在其将威尼斯派歌剧所创制之“开场音乐”（Ouvertüre）加以改进扩充。盖“威尼斯歌剧”之“开场音乐”极为简单，其意不过报告观众行将开演而已。到了 Lully 氏，则将其扩充，先之以“慢板”（Grave），继之以“快板”（Allegro），终之以“慢板”。实与近代西洋“器乐”进化，极有关系，当于第十八节内述之，兹不再赘。吕里（Lully）所作歌剧，在法国舞台盛行者，亘百年之久。自该氏死后，法国作家颇为销沉，直到十八世纪初叶，始有法人那木（Rameau）氏（一六八三年至一七六四年）继吕里（Lully）而起，成为“法国歌剧”中坚。其所作 Castor et Pollux、Les Indes galautes 等剧，皆为一时所推重。彼用音乐以绘画风景，已开近世所谓“绘乐派”（Toumalerei）之先河。又该氏与近代西洋“谐和学”之成立极有关系，其详请参看第二十一节第（3）项。在一七五二年之际，意大利“趣剧科班”（Buffonistentruppe）获得法国政府之允许，前来巴黎开演趣剧。原来欧洲歌剧分为两种：一为“庄剧”（Opera Seria），即庄重之剧也；一为“趣剧”（Opera buffa），即诙谐之剧也。前述各种歌剧进化，多属于“庄剧”一类，至于“趣剧”，则当以一六三九年罗马方面所演 Chi soffre，speri 一剧为最早（其音乐系由 Mazzocchi、Marazzoli 两人所谱）。到了第十八世纪，意大利南部乃阿坡派（Neapel）歌剧盛行全欧之际，于是该派“趣剧作家”如罗格诺舍鲁（Logroscino[①]，一七〇〇年至一七六三年）、拍尔果乃色（Pergolesi，一七一〇年至一七三六年）等人作品，亦复流传国外。此次“趣剧科班”到法，其所演者，即为上述两氏之作品。当时巴黎人士既

① 今译尼古拉·洛格罗希诺，意大利作曲家。作有歌剧二十五部。

睹此项“趣剧”以后，立即分为两派，一为“趣剧派”（Buffonisten），一为“反趣剧派”（Antibuffonisten）。前者为崇拜“意大利趣剧”之徒，后者为保护“法国国剧”（换言之，即崇拜吕里〔Lully〕、那木〔Rameau〕等人的作品）之人。两派相持，竞争颇烈。其后意大利“趣剧科班”演满两年，必须出境；而法国本地之“趣剧”，亦遂由此成立。其中重要作家如非里朵（Danican－Philidor①，一七二六年至一七九五年）、孟色金（Monsigny②，一七二九年至一八一七年）、格里推（Grétry③，一七四一年至一八一三年），皆于法国趣剧有所贡献。

当法人康伯（Cambert）氏既为意人吕里（Lully）氏将其建设剧院专利权夺去之后，于是康伯（Cambert）氏乃由巴黎逃往伦敦，并在该地大鼓吹其歌剧主张。英国人士闻该氏鼓吹，一时歌剧兴味为之大浓，一如昔日意大利歌剧之侵入巴黎然。在英国从前本已有一种叫做“假面剧”（Masques）的流行民间，其内容除演做外，尚有“歌队合唱”（Chor）、“跳舞”、“器乐”各种，至是乃由此种“假面剧”进为“英国国剧”，一如当日法国“表情跳舞”（Ballet）之进为“法国国剧”然。至于“英国国剧”之代表作家，则当首推皮耳色（Henry Purcell 氏，一六五八年至一六九五年）。该氏甚为注重“吟诵”，并且喜用“歌队合唱”，颇与从前吕里（Lully）所谱歌剧性质相近。不幸该氏早年逝世，而“英国国剧”之运命亦随之以终。盖其时“意大利歌剧”势力奔山倒海而来，英国本地歌剧无力抵抗。其后德国大音乐家亨登（Händel，一六八五年至一七五九年）渡海来英，并于一七一九年为英国筹办“皇家音乐学院”（Royal Academy of Music），以提倡“歌剧”为职志，又亲往各处聘请名角来英演唱，故是时伦敦人士之“歌剧”兴致达到最高之点。但 Händel 本人谱制“歌剧”亦是墨守“意大利歌剧”成法（按亨登〔Händel〕之长处，不在“歌剧”，而在“神曲”（即阿那土锐五模〔Oratorium〕），请参看第二十节第〔2〕项）。其结果，无异对于伦敦方面盛行之“意大利歌剧热”再行火上加油，从此以后，伦敦剧界遂永远成为意大利之殖民地。其间（一七二八年）惟格（Gay）氏所作“诗剧”（Ballad Opera），名为 The Beggar's Opera 者（音乐系由拍谱邪〔Pepusch〕氏取各种著名歌谣曲子编成），稍能与“意大利歌剧”争抗而已。

（4）乃阿坡歌剧。在意大利方面，继“佛鲁冷池”及“威尼斯”两派而起者，则为

---

① 今译弗朗索瓦·安德烈·达尼康·菲利多，法国作曲家和国际象棋手。

② 今译皮埃尔·亚历山大·蒙西尼，法国作曲家。作品有歌剧《玫瑰与可乐果》、《逃兵》和《美丽的阿尔塞纳》等。

③ 今译安德烈·欧内斯特·莫德斯特·格雷特里，比利时作曲家。1786 年起在巴黎创作歌剧，重要作品有《狮心王理查》、《泽米尔与阿佐》等。

"乃阿坡派"（Neapel)。当"佛鲁冷池歌剧"初兴之时，只注重"吟诵"不注意"歌调"，其结果不免过于单调寡味，已如前文所述。其后继之以"威尼斯歌剧"，对于剧中"吟诵"及"乐器"虽力有改良及增加，然终不足以安慰"天生喜听美调"之意大利人。于是意大利南部乃阿坡（Neapel）地方，乃应时而起，新创一种乐派，执其牛耳者，实为史客拉体（A. Scarlatti）氏（一六五九年至一七二五年)。该派歌剧特色，约有下列五端：(甲）创用"大套歌曲"（Da capo－Arie，或译为"三段曲"亦可)。我们知道：佛鲁冷池创立歌剧之时，以"辞句"为重，故对于注重唱工之"歌曲"（Arie）甚为鄙视。到了"乃阿坡派"之时，则一反其道，不但重视"歌曲"，而且将它扩为"大套"。其内容组织计有甲乙两段，但奏完之后，再将甲段重奏一次，于是成为"三段曲"，所谓 Da capo，即"重头再奏"之意也（系意大利文)。此项"大套歌曲"之组织，专以悦耳为依归；而对于"辞句"意义却不甚注意。其末流，所有歌剧作家均成为伶人之仆役，所作剧本多为"特定之伶人"或"特定之歌喉"而设。因此"意大利歌剧"在欧洲方面，亦从此获得一个"美歌"（Bel Canto）绰号，换言之，即只顾调子好听，不管剧情如何之意。(乙）"佛鲁冷池歌剧"中，关于"吟诵"所用之伴奏乐器，通常只有一架钢琴，极为干燥寡味，故时人呼之为"干燥的吟诵"（Recitativo secco，按 secco 即干燥之意)。到了乃阿坡派成立以后，对于剧中"吟诵"之伴奏，无论在"乐器"及"音节"方面，均极精心讲究。因此，学者称之为"有伴的吟诵"（Recitativo accompagnato)，换言之，即悦耳之程度，从此又进一步是也。(丙）"乃阿坡歌剧"之"开场音乐"名为 Sinfonia，系先之以"快板"，继之以"慢板"，终之以"快板"，恰与前述法国歌剧所用"开场音乐"（Ouvertüre）之先慢、中快、后慢者相反。"乃阿坡派"之"开场音乐"，其内容已渐到"纯粹器乐"程度，成为近代 Sinfonia 之先锋。(丁）"乃阿坡歌剧"之"乐队组织"，为后来（第十八世纪中叶以后）古典主义派 Haydn 氏"Sinfonia 乐队"组织之模范。(戊）乃阿坡派之"趣剧"最为出色，开后世"趣剧"之先河。

上述乃阿坡派，除史客拉体 Scarlatti 氏外，尚有来屋（Leo，一六九四年至一七四〇年)、拍尔果乃色（Pergolesi，一七〇〇年至一七三六年）等等，均有不少贡献。于是乃阿坡一地，遂成欧洲第十七第十八世纪之歌剧中心地点，各方学者纷纷前往研究，各处戏台亦多前赴该城聘请名角。直到一七七四年巴黎"歌剧革命"事起（主之者为德人古鹿垓〔Gluck〕氏)，于是炙手可热之"乃阿坡歌剧"始受一大打击，其详请看第二十四节。

第十八节　近代西洋器乐之进化

（1）琐那台（Sonata）之前史。近代西洋“器乐”之起源，系在纪元后第十六世纪威尼斯乐派繁盛之时，已于第十四节第（4）项内述之。当时该派健将喀瓦处里（Cavazzoni）、喀白里利（A. Gabrieli）等等，曾将法国“纯粹复音歌乐”之斜诵（Chanson）译为“大风琴乐谱”，称之为“法国康处乃”（Canzoni alla Francese，即“法国式歌曲”之意）。到了一五八四年，复由该派作家马侠那（Maschera）自谱一种“器乐”，称之为“演奏之康处乃”（Canzoni da Sonar，即“演奏的歌曲”，按 Sonar 一字，系用乐器演奏之意）。其后渐将此项名称缩写，直接称为琐那台（Sonata，即“演奏曲”之意），以别于其他康塔塔（Cantata，即“歌曲”之意）。此项琐那台（Sonata）内容，全与康处乃（Konzone）相同；或用钢琴奏之，或用风琴奏之，或用数种乐器合奏（参看第十四节第〔4〕项）。其用作“开场音乐”或“过场音乐”者（歌剧乐谱或教堂乐谱中均有之），则其性质，又与当时流行之生风里（Sinfonia）无异（系用数种乐器合奏，参看本节第〔2〕项）。但到了第十七世纪之中，此种带有“开场音乐”或“过场音乐”性质之乐谱，渐渐悉以生风里（Sinfonia）一字名之，而琐那台（Sonata）一字，则专用之于独立单奏之乐谱。在第十七世纪初叶之时，此项琐那台（Sonata）自身复分为两种：一为“教堂琐那台”（Sonata da Chiesa），其性质近于庄严；一为“客厅琐那台”（Sonata da Camera），其性质偏于娱乐。兹请分述如下：（甲）“教堂琐那台”系直接由康处乃（Kanzone）进化而出。但从前康处乃（Kanzone）乐谱系由许多“段落”杂凑而成（各“段落”之“性质”、“板眼”彼此不同，时常轮流更换），彼此之间尚少连带性质。而现在之“教堂 Sonata”，则首将“段落”减少，并使各“段落”之间发生密切关系。在当时各大作家中，对此进化最为出力者，实为布那门得（Buonamente，一六三七年左右）、肯皮斯（Kempis，一六五〇年左右）诸人。到了一六六七年，费大里（G. Vitali）[①] 氏（一六四四年至一六九二年）所作琐那台（Sonata），遂只以四个“段落”为限：（Ⅰ）慢板引子、（Ⅱ）快板复加谱（Fugiertes Allegro）、（Ⅲ）慢板过场（甚短）、（Ⅳ）快板复加谱、结尾（每带跳舞节奏之性质）。此种“四段组织”遂成为今日西洋琐那台（Sonata）“四篇组织”模范。至于此项“教堂琐那台”作品之最大作家，则为柯乃里（A. Corelli，一六五三年至一七一三年）氏。（乙）“客厅琐那台”最初只

① 今译乔瓦尼·巴蒂斯塔·维塔利，意大利小提琴家、作曲家。

在“性质”方面与“教堂琐那台”有别，而在“组织”方面则彼此相似。但到了第十七世纪中叶之际，此项“客厅琐那台”逐渐与当时盛行之德国“跳舞舒怡塔”（Tanzsuite）混合（参看本节第〔4〕项）。换言之，即是于“跳舞舒怡塔”（Tanzsuite）乐谱之首，加上一篇琐那台（Sonata，或称为生风里〔Sinfonia〕），并依旧沿用“客厅琐那台”之名。与此进化最有关系者，实为德国音乐家鲁森谬南（Rosenmüller，一六二〇年至一六八四年）氏。从此“教堂琐那台”与“客厅琐那台”两种，彼此同时并行，直到第十八世纪中叶之际，两种始渐渐混合为一。至于“提琴琐那台”，则以一六一七年马乃里（B. Marini）氏（该项琐那台〔Sonata〕系用一个提琴〔Violine〕奏之，而以“低音”〔Generalbass〕伴奏）及一六一三年鲁色（S. Rossi，该项琐那台系用两个提琴奏之，而以“低音”伴奏）两氏所谱为最早；“钢琴琐那台”则以一六九五年苦老（Kuhanu）氏所作为最早；“提琴、钢琴琐那台”则以巴赫（J. S. Bach，一六八五年至一七五〇年）所作为最早。

（2）生风里（Sinfonia）之前史。当第十七世纪初叶之际，生风里（Sinfonia）与上述琐那台（Sonata）之性质完全相同，两种作品皆用之于“开场音乐”或“过场音乐”，而且系用“多数乐器”合奏（按只用“风琴”一种奏之者，则称之为妥克塔〔Toccata〕，参看第十四节第4项）。其内容系由多数短小“段落”所组成，“首段”多偏于“主音、伴音分立的音乐”，富于严肃之性；“次段”则多偏于“对谱音乐”，富于活泼之性，而且与“首段”板眼不同；其后再继之以“第三段”，其性质与“首段”相似；再继之以“第四段”，其性质又与“次段”相似。如此轮流更换下去，遂成一篇乐谱。但在第十七世纪之中，此种带有“开场音乐”或“过场音乐”性质之作品，渐为生风里（Sinfonia）一名所独占，而琐那台（Sonata）之称呼，则专限于独立单奏之乐谱。到了第十七世纪下半期之际，“法国歌剧”勃兴，乃将此项“开场音乐”所谓生风里（Sinfonia）者，直改称之为“开场音乐”（Ouvertüre）。其内容为：先之以“慢板”，颇带严肃性质，继之以“快板复加谱”，终之以“慢板”。其在意大利方面，则对于此项“开场音乐”，始终应用生风里（Sinfonia）之名。到了第十七世纪末叶及第十八世纪初叶乃阿坡派歌剧盛行之际，该派所用“开场音乐”名为生风里（Sinfonia）者，系先之以“快板”，继之以“慢板”，终之以“快板”，恰与法国“开场音乐”所谓“开场音乐”（Ouvertüre）者相反。法国大哲卢梭一七六七年在其所作《音乐字典》（Dictionnaire de la Musique）之中，对于意大利此种“开场音乐”之用意，曾加以下列解释，略谓：该乐之所以首用“快板”者，系欲藉此以压倒听众一切喧哗，然后再继之以悠扬悦耳之“慢板”，以引听众入胜；最后又继之以“快板”，预示行将开幕之意。“快板”既完，万籁齐寂，而台上伶人，亦于是时登台开演云云。按从前威尼斯派初创歌剧“开场音乐”

之时，所有此项音乐内容常与该剧剧情具有若干关系。现在乃阿坡派之“开场音乐”则与剧情无关，纯是一篇具有独立资格的“器乐”作品，可谓较前退步。但在他方面，却正因其具有此项独立资格之故，对于后来“器乐”进化，极有重大关系。我们知道：第十八世纪中叶以后，西洋“器乐”所谓生风里（Sinfonia，或用希腊文称为 Symphonia）者，一时盛行）其组织为：“快板”、“慢板”、“舞乐”（Menuett）、“快板”四篇，即系从上述生风里（Sinfonia）组织进化而出。不过格外插入舞乐梅乐哀（Menuett）一篇（按梅乐哀〔Menuett〕为“慢板舞乐”），并将原来各“段”扩大成“篇”而已。其详请参看第二十五节。

（3）空澈提（Concerto）之前史。在第十六世纪之时，威尼斯乐派首领魏那耳（Willaert）氏，曾发明甲乙两个“歌队”合唱之办法（参看十四节第〔4〕项），即每一队所唱之音，自成一种组织，而且甲乙两队之间，互相“竞赛”，或者甲唱乙歇，或者乙唱甲歇，或者甲乙同时合唱，要之，一反从前“对谱音乐”之道。盖“对谱音乐”之组织，虽亦系各调自为门户进行，但以“同时齐鸣”为原则。而现在则以“轮流换鸣”为基础，并于各种“歌队”之外，加用“乐队”或“风琴”合奏，故“音色”之富，为前此所未有。其中作家以魏那耳（Willaert）的门人喀白里利（Gabrieli）叔侄两氏，以及邦启里（Banchieri）氏（一五六五年至一六三四年）等等为最著名。此项作品通常称为“教堂空澈提”（Concerti ecclesiastici），以其为“教堂”而作也。至于“空澈提”一字，则为“竞赛”之意，盖以各队之间，彼此互相竞赛故也。除上述专为各种“歌队”而作之“教堂空澈提”外，尚有一种“教堂空澈提”，只为甲乙等“歌者”（注意，不是为甲乙等“歌队”）而作，亦用乐器伴奏（Generalbass）。发明此项作品种类者，实为费打拿（Viadana）氏（一五六四年至一六四五年）。以上所述两种“教堂空澈提”皆属于“歌乐”一类。至于纯粹“器乐”之空澈提，则成立较晚。其原则，实与上述两种“歌乐”相同，不过将“歌队”改为“乐队”而已。在此种“器乐”的空澈提之中，复分为甲乙两种：（甲）“大空澈提”（Concerto grosso），其中组织系一个“大乐队”（称为 Concerto grosso 或 Ripieno）与一个“小乐队”（称为 Concertino）合组而成。其作家以柯乃里（Corelli，一六五三年至一七一三年）为此类作品之创始者，土乃里（Torelli，死于一七〇八年）等等为最著名。（乙）“一种主器”（Solokonzert）系以一种乐器为“主要乐器”（Solo），而用“乐队”（Tutti）合奏。空澈提发明此类作品者，实为阿尔比鲁里（Albinoni，一六七四年至一七四五年）、土乃里（Torelli）诸人；而以费哇耳底（Vivaldi）氏（一六八〇年至一七四三年）所作为最有名（按“提琴空澈提”以阿尔比鲁里〔Albinoni〕及土乃里〔Torelli〕两人所作为最早，“钢琴空澈提“则以德人巴赫〔J. S. Bach〕所作为最早）。上述甲乙两种之中，甲种现在已不行时，乙种

则至今未衰。其最大目的，即在表示该项“主要乐器”奏者之技术。至于篇幅，则柯乃里（Corelli）所作，系以“教堂琐那台”之“四篇组织”（慢、快、慢、快）为原则（参看本节第〔1〕项），其后则改为“三篇组织”（快、慢、快）。直至第十九世纪之时，始由德国大音乐家门登思宋（Mendelssohn）、薛曼（Schumann）、柏纳模斯（Brahms）等等，“谐谑”加入（Scherzo）一篇（系快板），成为“四篇组织”云。

（4）舒怡塔（Suite）之小史。舒怡塔 Suite（Partita）为第十七世纪初叶，德国方面所流行之“乐队音乐”。其组织系将“舞乐”若干篇联合起来，成为一部作品，并将各篇“宫调”[1] 划一，以为维系全部作品统一之道。最初，内部组织共有下列四篇：（Ⅰ）Pavane（意大利舞乐，慢板，4/4 拍子，性质严肃）、（Ⅱ）Gaillarde（舞乐名，为上述Ⅰ篇之尾声，快板，3/4 拍子，性质活泼）、（Ⅲ）Allemande（德国舞乐，慢板，4/4 拍子，性质严肃）、（Ⅳ）Conrante（法国舞乐，快板，3/4 拍子，性质活泼）。但到了第十七世纪中叶之时，其组织略有变更，成为下列四篇：（Ⅰ）Allemande、（Ⅱ）Conrante、（Ⅲ）Sarabande（西班牙舞乐，慢板，3/4 拍子，性质严肃）、（Ⅳ）Gigue（英国舞乐〔Jigg〕，快板，6/4 拍子，性质活泼）。又此项音乐，虽仿自“舞乐”，但在事实上却早已奏而不舞。同时（第十七世纪中叶），此项舒怡塔（Suite）作品，又复采用意大利琐那台（Sonata）一篇冠于其首，作为“引子”，于是世人遂将此项舒怡塔作品改称之为“客厅琐那台”（即 Sonata da Camera，参看本节第〔1〕项）。到了一六八〇年左右，此项舒怡塔作品，复改用法国歌剧之“开场音乐”（Ouvertüre）为其“引子”，于是世人又直呼此项 Suite 作品为 Ouvertüre（并于原有Ⅲ Sarabande 及Ⅳ Gigue 两篇之间，插入法国舞乐 Gavotte、Menuet、Bourree 等进去）。第十八世纪中叶以前，最为流行的“乐队音乐”，实以舒怡塔（Suite，自第十七世纪初叶起）及大空澈提（Concerto grosso，自第十七世纪下半期起）两种作品为首屈一指。到了十八世纪中叶之时，西洋“器乐”大起革命，乃由生风里（Sinfonia）一种作品，起而代之。又舒怡塔（Suite）作品，并不限于“乐队音乐”，有时亦用之于钢琴（尤以第十七世纪初叶，英国方面为盛。参看 Virginal Book）或提琴独奏。

第十九节　近代西洋乐器之进化

近代西洋器乐，在纪元后第十六第十七世纪，既已逐渐进化成立，因此，在乐器方

① 即各段舞曲采用相同的调。

面，当然亦复随之日有改良或增加。兹为叙述便利起见，特将西洋各种乐器历代进化情形，统于本节之内叙述。而对于“钢琴”（Klavier）、“提琴”（Violine）“大风琴”（Orgel）、“脚踏风琴”（Harmonium）四种之讲述，特别加详，以其为近代最为流行之乐器故也。

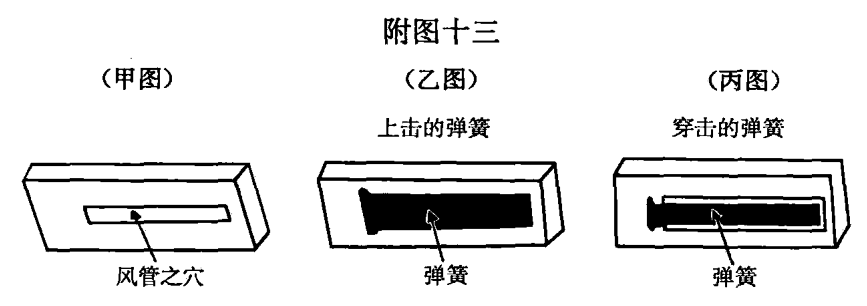
（1）钢琴之小史。在古代希腊，有一种“量音”之乐具，叫做“一弦琴”（Monochord）的，为当时音乐学者审度音律之用，其性质颇与吾国汉朝京房之“准”相似。至于该具组织，则系于一个木板之上，张以丝弦（一根或数根），更于弦下板上，置一小小活动“木桥”（类如吾国瑟上之柱）于其间，以便左右移置，测量声音。但只此一种“木桥”移去移来，对于乐器丝弦均有损害，其后（纪元后第十二世纪）遂有人更于其上，添置多种“木桥”，凡需用某桥之时，只须将机一按，该桥即挺然而起，撑住丝弦，于是不必再行移去移来矣。此项乐具之设备，即为后代“钢琴”之滥觞。到了纪元后第十四第十五世纪之时，计有两种“钢琴”流行于世：（甲）客那费可儿（Klavichord）、（乙）客那费车把（Klavicimbal）。甲种乐键，多于网丝之数，用一种长方形的“小铜片”，名为汤梗提（Tangenten）者，置于乐键之尖端，我们若按某键一下，则某键之铜片即高举，以击某弦，惟此项铜片是在弦之中部弹击（该弦因而分两段颤动），故同时该弦发出两种声音，因而奏者必须用手再将其他一音止住。乙种则每键各有一弦，并用鸟羽之茎（Kiel）系于乐键尖端，我们若按某键一下，则某键之羽茎，即高举以弹某弦，只发一音，实较上述客那费可儿（Klavichord）为进步。此外尚有司皮乃提（Spinett，英国称为 Virginal）一项乐器，其性质亦属于上述乙种。到了第十八世纪初叶，意大利佛鲁冷池地方乐器制造家克里斯托法里（Cristofori）氏（一六五五年至一七三一年）始引用“锤击”（Hammerschlag）之法，称为 Piano e Forte（即“轻”与“重”之意）。盖以各音之轻重，一任奏者随意选择也。其中组织，实为近代“钢琴”之模范。

（2）提琴之小史。古代亚拉伯有丝弦乐器两种，一曰坎门该（Kemengeh），二曰乃把布（Rebab），皆用弓弦拉奏。故从前西洋学者，皆以亚拉伯为欧洲近代“弓弦乐器”发祥之地。惟据近代德国学者吕满（Riemann）所考，则谓“弓弦乐器”之发明系在欧洲，尤其是英、德两国，因为古代亚拉伯学者关于“弓弦乐器”之记载，其最古者已在纪元后第十四世纪之时，而古代欧洲学者关于“弓弦乐器”之著述，则在纪元后第七世纪之时即已有之。其中最著者如英国之克鲁他（Chrotta）乐器是也（在纪元后六〇九年，已有记载），此项乐器之上，共有六弦（最初只有三弦），系用弓弦拉之，此或为欧洲“拉的丝弦乐器”中之最古者。此外，德国方面亦有“弓弦乐器”一种，名曰推模先提（Trumschett），其上只有一弦，亦用弓弦以拉之，似亦为“弓弦乐器”中之甚早者。然其记载残缺，至早只能追溯至纪元后第十五世纪之时，殊不如英国克鲁他（Chrotta）之古也。到了第十五、第十六世纪之时，此种“弓弦乐器”忽呈突飞猛进之象。在意大

利北部格鲁孟拿（Gremona）地方，有提琴制造厂三家：一为阿马体（Amati），二为古耳乃里（Guarneri），三为史推抵哇里（Stradivari），将各种提琴乐器，加以改良促进，遂永远成为后世模范。该厂子孙之中，如阿马体（N. Amati，一五九六年至一六八四年）、古耳乃里（G. A. Guarneri，一六八七年至一七四十二年）、史推抵哇里（A. Stradivari，一六四四年至一七三六的）辈，更加意精制，遂成为乐器中希世之宝，直至今日，无出其右。现在若购此项旧制提琴一具，其价值常在数十万金以上。据云格鲁孟拿（Gremona）各厂提琴之所以著名者，除该地各制造家精于工作外，而该地所产木料，名为 Balsamfichte 的，亦复特别优良适用。至于此项提琴类别，最初只有“最高音”一种（Diskant，按即近代所谓 Violine），其后渐增“次高音”（Alt，按即近代所谓 Bratsche）、“低音”（Bass，按即近代所谓 Violoncello）、“最低音”（即近代所谓 Kontrabass）各种，成为欧洲近代乐队组织之中坚。

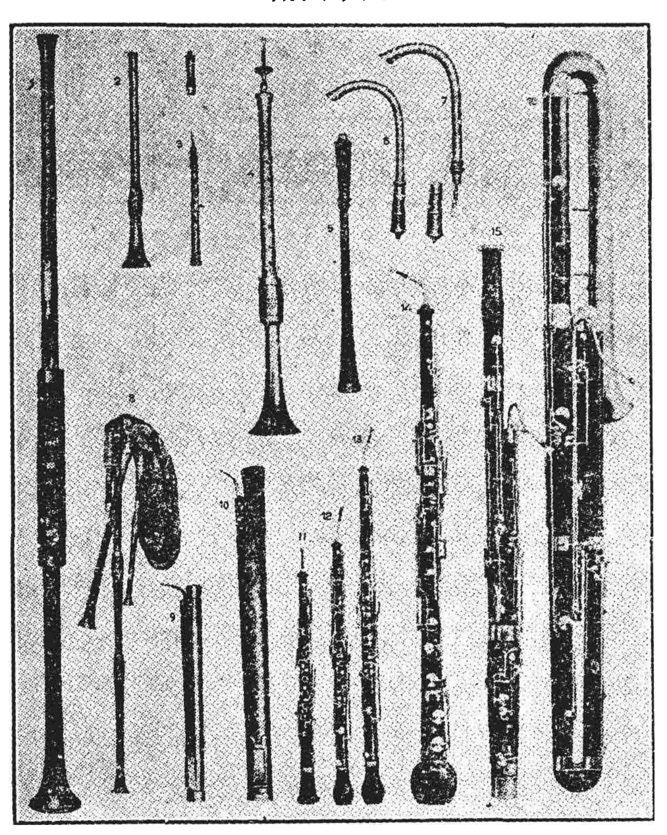
（3）风琴之小史。风琴种类有二：（甲）大风琴（Orgel）、（乙）脚踏风琴（Harmonium）。甲种在纪元前二百年即已发明，当时琴中设备只有“笛管”若干，引风入管，发为声音。其法系先用“风袋”（Schöpfbälge）将“空气”引入“风箱”（Reservoir）之中，并于“风箱”之内盛以清水若干，以使空气压积。此外，并设置“琴键”若干，为“风箱”与“笛管”之媒介。换言之，若按某“键”，则某“管”自开，而箱中空气遂得乘虚而入，发为声音。学者通称之为“水风琴”（Hydraulos）。发明此项“水风琴”者为克特色比阿（Ktesibios）氏（纪元前第二世纪）。到了纪元后第四世纪中叶，乃改用“压袋”（Blasebälge），以代替“清水压力”。其后更于第十四世纪之时，于普通“笛管”之外，再加以“弹簧风管”（Zungenpfeifen）。惟当时所置“弹簧”，是一种“上击式”（即“弹簧”面积宽于风管之穴，每次“弹簧”被风鼓动，只能在“风管”之上摇击〔参看附图十三〕，而非“穿击式”（即“弹簧”面积，窄于风管之穴，每次“弹簧”被风鼓动，无不往来自由，穿击于风管穴口之间。此式为吾国所发明，应用于笙类乐器之内）。前者发音刚硬，后者发音柔和。直到第十八世纪之中，始有圣彼得堡大风琴制造家将此项中国发明，采用于“大风琴”之内，由是欧洲各国亦复争相采用。（乙）种为“脚踏风琴”，即吾国现在各处学校所采用者，系在第十八世纪末叶发明。其中所用“弹簧”全系“穿击式”（按“大风琴”之中，尚有一小部分是用“上击式”）。多用之于家庭之中，非若“大风琴”之为各处教堂所采用也。

附图十三



(4) 其他各种乐器之来历，本书为篇幅所限，对于西洋历代各种乐器进化，不能一一详述，兹但将西洋现行各种乐器的来历，略为叙列而已。(一) 琵琶 (Laute)，在古代埃及 (纪元前三千年左右) 之时即已有之，到了纪元后第十五世纪至第十七世纪之间，琵琶一物遂成为欧洲最为流行之“家用乐器”，其地位恰有如今日之钢琴。(二)“竖琴”(Harfe)，其历史亦复远在古代埃及之时。(三) 笛子 (Flöte)，其起源亦复远在古代埃及之时。(四)“锁喇”(Oboe) 与“低音锁喇”(Fagott)，系古代希腊阿鲁 (Aulos) 及中古时代夏买 (Schalmei) 两种乐器进化而出，前者系在第十七世纪之时完成，后者系在第十六世纪之时完成。(五) 洋箫 (Klarinette)，在纪元后第十七世纪末叶，由德人丹冷 (Denner，一六五五年至一七〇七年) 发明。(六)“喇叭”(Trompete) 及“伸缩喇叭”(Posaune)。“喇叭”一物，在古代埃及希腊之时即已有之，惟其形式尚系短而直。到了罗马时代，又于上述“直形喇叭”之外，再添“曲形喇叭”一种，称为布车那 (Buccina)。近代通行之“喇叭”及“伸缩喇叭”即由上述两种进化而出。(七) 号角 (Horn)，其发明约在纪元后第十七世纪，其来源或与上述罗马布车那 (Buccina) 有若干关系。(八) 鼓类乐器，多自亚洲输入。(九)“钹”，自土耳其输入，“三角乐器”(Triangel) 亦然。(十) 钟乐，自中国输入。兹将西洋一部分“吹奏乐器”图列如下，其中除 (11) (13) (15) (16) 四种现尚流行外，其余各种多已成为过去之物矣 (此外尚有古代最为流行之乐器两种：一为“木号”〔Zink〕，系“木质吹奏乐器”，盛行于纪元后第十六世纪及第十七世纪之间；一为“非斗”〔Fidel〕，系“拉的丝弦乐器”，其形略似拉琴，盛行于纪元后第八世纪至第十四世纪之间。上述两种乐器，现在已不通行，兹特附记于此)。

附图十四



1:Groker Bakbomhart. 2:Diskantbomhart. 3:Diskantschalmei.
4:Tenorbomhart. 5:Rauschpfeife. 6:und. 7:Krummhörner.
8:Sackpfeife. 9:Dulzian(Alt). 10:Dulziar(Tenor). 11:Oboe.
12:Liebesoboe 13:English Horn 14:Heckelphon. 15:Fagott.
16:Kontrafogott.

上列附图十四中：(1) 低音波黑提。(2) 高音波黑提。(3) 高音夏买。(4) 男高音波黑提。(5) 那邪费发。(6) 与 (7) 弯号角。(8) 袋笛。(9) 女高音都耳唱。(10) 男高音都耳唱。(11) 锁喇。(12) 爱情锁喇。(13) 英国号角。(14) 黑克风。(15) 低音锁喇。(16) 最低音锁喇。

附图十五



此图系纪元后第十八世纪之物，图中乐器系“喇叭”（Trompete）及“定音鼓”（Pauke）两种。

附图十六



此图系纪元后一七一〇年之物。图中所绘系德国音乐家苦老（Kuhnau，一六六〇年至一七二二年）在 Leipzig 地方 Thoaskirche 教堂内，奏乐之情形。正中靠壁而立者，为“大风琴”。

第二十节　近世教堂音乐之进化

（1）基督新教圣歌（Choral）之小史。自德人马丁路德（一四八三年至一五四六年）改革宗教以来，一般新教徒对于最能发人深省之音乐，当然不愿坐视天主教堂专美于前。于是，路德本人及其信徒，皆尝试有新歌新调之谱制。但其时新教教堂所用各种圣歌，其大部分仍系沿用天主教堂乐歌，不过略将歌辞改译一遍而已。此外，对于“民间音乐”之调子，亦尝采用于教堂之中。故当时新教教堂乐歌，远较天主教堂乐歌为简易动人。因上，引起天主教堂改革音乐之议，其详已于第十四节第（3）项中述之。到了第十七世纪之时，新教教堂乐歌日益增多，而对于从前路德时代所成立之各种乐歌，遂渐渐视为“神圣不可侵犯”，一如“格里哥乐歌”之在天主教堂然。其后新教教堂各种音乐作品，多以此项“初期新教乐歌”为其基础。其中作家以瓦尔特（J. Walther，一四九六年至一五七〇年，为路德之好友）、薛迟（Schitz，一五八五年至一六七二年）、巴赫（J. S. Bach，一六八五年至一七五〇年）等等为最有贡献。

（2）阿那土锐五模（Oratorium）之小史。阿那土锐五模（Oratorium）之性质，全与“歌剧”（Oper）相同；其不同者，只是不在台上实行扮演，而且所用材料，多属于宗教范围而已。惟其不用优孟衣冠表演，仅凭歌辞歌调之力，以描写一种故事，其需要音乐力量之助，实较“歌剧”为尤多。其最初谱制此种阿那土锐五模（Oratorium）作品者，通常称为喀瓦里利（Cavalieri，一五五〇年至一六〇二年）氏。该氏亦为当时创用“吟诵”乐风之一人，其所作 La rappresentazione di anima e di corpo 一曲，系一六〇〇年演奏于罗马方面某“祈祷室”（Oratorio）中。其后每值宗教“斋戒时节”（Fastenzeit）禁演歌剧之际，辄在该室演奏此类具有宗教性的歌剧性的作品，以满一般罗马人士之音乐嗜好。后人（约在一六四〇年）因以该室之名，称呼此项作品，是为阿那土锐五模（Oratorium）一字之来源。但上述喀瓦里利（Cavalieri）氏之作品，仍有优孟衣冠登台扮演之举，故最近德国学者仙灵（Schering）氏遂否认该氏上述作品为阿那土锐五模（Oratorium）之起源，而以土马色（B. Tommasi，一六一一年所作《驱出乐园》）、阿乃里屋（G. F. Anerio，一六一九年所作 Teatro armonico spirituale）诸氏作品为始。盖诸氏作品组织均系“对唱”（Dialoge）与“歌队合唱”（Chor）并用，并于

每次“对唱”或“歌队合唱”之先，以一人提纲挈领报告几句（亦系以唱出之），称为“脚本报告者”（Testo）或“历史报告者”（Historicus）。如此，则不必实行扮演，而听众对于曲中情节，亦复十分明了。此项“脚本报告者”（Testo）或“历史报告者”（Historicus）之应用，即为阿那土锐五模（Oratorium）与“歌剧”之最大区别标识（参看 Schering，Geschichte des Oratoriums，Leipzig，1911，第 40 页至第 45 页及书末附录）。但到了一六五六年，有史卜拿（A. Spagna）氏者，以为“脚本报告者”（Testo）一角太不自然，有碍剧情，乃于其所作（Debora）一曲中直将“脚本报告者”（Testo）除去。不过该氏此种改革，未为当时人士一体赞成罢了。此外，自一六四〇年左右以来，阿那土锐五模（Oratorium）组织，多系“两折”合成，而当时“歌剧”组织，则多系“三折”或“三折以上”，此亦为两者相异之点。至于“乐风”一事，则阿那土锐五模（Oratorium）与“歌剧”之进化全同；换言之，在“佛鲁冷池歌剧”盛行时代，则阿那土锐五模（Oratorium）作品亦复注重“歌队合唱”，在“威尼斯歌剧”及“乃阿坡歌剧”盛行时代，则阿那土锐五模（Oratorium）亦复注重“独唱”（Arien）。其中作家喀里斯米（Carissimi，一六〇五年至一六七四年，其作品属于“拉丁文阿那土锐五模”一类）、史客拉体（Al. Scarlatti，一六五九年至一七二五年）等等为最著名。其后，因为当时流行之阿那土锐五模（Oratorium）之作品，其材料渐渐超出宗教范围以外，乃由采罗（Zeno，一六六八年至一七五〇年）、买他斯他色（Metastasio，一六九八年至一七八二年）两氏出头主张改革。对于材料方面，专以取自《旧约全书》为限，并要求曲中“时间、地点、行为”三者必须统一（所谓亚里斯多德统一原则）。到了德国大音乐家亨登（Händel）氏（一六八五年至一七五九年），于是阿那土锐五模（Oratorium）作品之进化程度，遂达到最高之点。彼之作品中对于“歌队合唱”一事，又复加以注重，并将全部改为“三折”，特别注意“戏剧式的描写法”（Dramatik），实不免陷于接近“歌剧”之危。彼之最著名的作品为一七四一年所完成之 Messias。因彼常在伦敦居住之故，所以至今英国人士，对于阿那土锐五模（Oratorium）一类作品，犹较其他各国特别爱奏。其在欧洲大陆方面，则奥之海登（Haydn，一七三二年至一八〇九年）、德之门登思宋（Mendelssohn，一八〇九年至一八四七年）、法之法郎克（César Franck，一八二二年至一八九〇年）诸家，皆为此类作品后起之秀。

（3）拔舍勇（Passion）之小史。拔舍勇（Passion）之性质，与上述阿那土锐五模（Oratorium）相似，但因其材料专限于耶苏被难一事，且其历史远较阿那土锐五模（Oratorium）为早，故西洋学者每每将其另列一类。当西历纪元后第十三世纪之时，教堂方面每遇耶苏受难节，则由甲、乙、丙三位牧师分“吟”耶苏被难事实。甲代表爱往改里斯提（Evanglisten）发言，乙代表耶苏发言，丙代表其余当事诸人发言，称之为所

里罗昆吞（Soliloquenten）。如遇曲中群众发言之时（譬如耶苏门人、犹太人、兵士之类），则由甲、乙、丙三人合“吟”，称之为土耳巴（Turba）①。其中调子多取自“格里哥乐歌”，学者因称此项作品，为“圣歌拔舍勇”（Choral Passion）。到了第十五世纪、第十六世纪之际，“复音音乐”盛行，复由阿白乃邪（Obrecht）、鲁乃（Rore）等氏依照摩塔都（Motetus）乐式，以谱拔舍勇（Passion），学者因称之为“摩塔都拔舍勇”（Motettenpassion）。在第十七世纪之时，又由沙白斯体羊里（J. Sebastiani，一六七二年）、特耳（J. Theile，一六七三年）两氏加入“听众感想”一种；换言之，即教堂中一般听众听了耶苏被难事实，所发生之感想。其辞句全由作者自由创制，学者称之为“阿那土锐拔舍勇”（Oratorische Passion）。其后，到了德国大音乐家巴赫（J. S. Bach）氏（一六八五年至一七五〇年），此项作品，遂达登峰造极之程度，其最著名者为（Matthaus Passion，一七二九年）一种。至于音乐结构，则用“对谱音乐式”的“歌队合唱”，以代表土耳巴（Turba）等等，“吟诵式”或“曼歌式”的“独唱”，以代表所里罗昆吞（Soliloquenten）。此外，并谱“歌曲”（Arien 或 Chor）若干，以代表“听众感想”。自巴赫（Bach）氏以后，关于此项拔舍勇（Passion）作品，遂不复再有伟大作家出现矣。

(4) 康塔塔（Cantata）之小史。系“独唱”、“对唱”、“歌队合唱”等等组成之歌曲，而用乐队以伴奏之者也。其与“歌剧”及阿那土锐五模（Oratorium）不同这点，即在其歌辞内容系属于“叙情诗的”（Lyrik），而非“戏剧式的”（Dramatik）是也。康塔塔（Cantata，或称为 Cantada）之名，初见于一六二〇年格朗底（Al. Grandi，死于一六三〇年）所作之歌曲（Cantada ed Arie a Voce sola）。但在彼之前，如喀车里（Caccini）所谱“新乐”（Nuove Musiche，一六〇一年）亦当属于此类（参看第十六节）。到了喀里斯米（Carissimi）氏（一六〇五年至一六七四年，属于罗马派）及其三位大弟子辄斯体（Cesti，一六一八年至一六六九年，称为威尼斯派）、柯诺拿（Colonna，一六三七年至一六九五年，称为波罗卡〔Bologna〕派）、史客拉体（Al. Scarlatti，一六五九年至一七二五年，称为乃阿坡派），此项作品遂达到最高程度。其组织特点，即在屡将“吟诵”（Recitativo）段落与“歌曲”（Arie）段落轮流换用，成为一大篇幅。但上述各家作品多系“独唱”之外，仅用“低音”（Bass，如钢琴之类）伴奏，学者因称之为“客厅康塔塔”（Cantata da Camera）。其后（第十七世纪下半期），德国方面之“教堂康塔塔”（德文称为 Kirchenkantate）亦渐渐进化成立，换言之，即于是项作品之中加用“歌队”、“乐队”合奏，故学者亦称之为“大康塔塔”。到了德国大音乐家巴赫

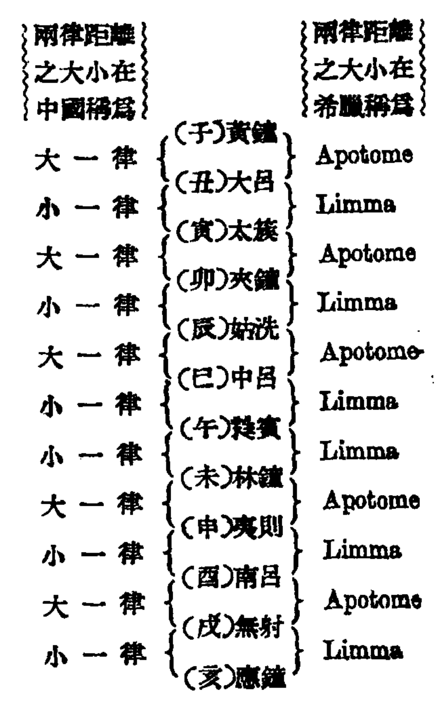
① 即众唱段，指受难曲中有群众加入的合唱。



（J. S. Bach）氏（一六八五年至一七五〇年），此项“大康塔塔”遂进化到至美至善之境。现在西洋乐界用语，所谓康塔塔，多系专指此项“大康塔塔”而言。

第二十一节 近世西洋乐理之确立

（1）十二平均律之成立。我们知道，古代希腊系用“三分损益法”以求十二律，其结果造成十二不平均律。其式如下：



换言之，即是律有大小两种，譬如黄钟大吕之间，比较大吕太簇之间为大，如此类推下去，所以称为“十二不平均律”（关于此问题，请参看拙著《东西乐制之研究》，此处恕不多赘）。欧洲中古时代，亦系沿用此项古代希腊律制。但此项律制是极不便于“十二律旋相为宫”。于是到了纪元后一六九一年，始由德人魏克买斯得（Werckmeister）氏（一六四五年至一七〇六年）提出“十二平均律”之议，换言之，即是各律距离应彼此相等，无大小之分，是即近代西洋现行之律制。譬如钢琴之上，十二乐键（七白五黑）其距离皆彼此相等，即普通称为十二“半音”者是也（按中国之有“十二平均律”，系以一五九五年明朝世子朱载堉氏为始，约较西洋早一百年）。
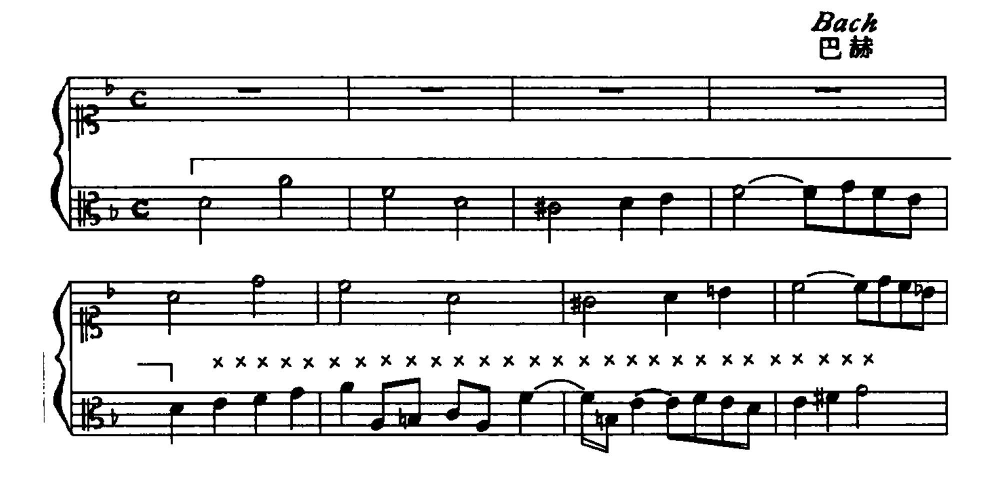
（2）十二平均律之应用。德国大音乐家巴赫（J. D. Bach）于其一七二二年所谱之《调和钢琴曲》（Das Wohltemperierte Clavier）中，将“十二平均律”各谱阳调

（Dur）、阴调（Moll）一篇，共二十四篇（即每律各谱阳调、阴调一篇）。其式如下：

（篇目）	1	3	5	7	9	11	13	15	17	19	21	23
（阳调）	C	Cis	d	es	e	f	fis	g	as	a	b	h
（篇目）	2	4	6	8	10	12	14	16	18	20	22	24
（阴调）	C	Cis	d	es	e	f	fis	g	gis（as）	a	b	h

每篇之中又分为二段：第一段为“引子”（Praeludium），第二段为“复加”（Fuge）。关于“引子”之组织，系由作者自由创制，无一定形式；而“复加”则有一定之规则。按“复加”系一种“模仿音乐”，其源出于 Ricercar 乐式（参看第十四节第〔4〕项）。至于现代通行之“五阶复加”（Quint－Fuge），则在纪元后第十七世纪末叶进化而成。到了巴赫（Bach）氏，此项作品遂达登峰造极之程度。所谓“五阶复加”者，即先创一句“调子”，称为 Dux（即“领导”之意），过了一拍或数拍之后，再将此项“调子”重奏一遍，但较从前音节高“五阶”，而且并不绝对严格模仿，称为 Comes（即“伴随”之意）；于是“领导”与“伴随”之音，同时合奏（因为其时“领导”一句之音，并未奏完，正向前进之故），前者有如“问句”，后者有如“答句”。倘若其间“领导”一句业已奏完，则用“对谱音乐”格式，以伴尚未完毕之“伴随”，是为“对谱句”（Kontrasubjekt）。学者称呼此项一问一答之组织为 Exposition（即“引伸”之意）。其式如下（谱中直线┌──┐系表示“领导”之句，曲线{～～}系表示“伴随”之句，×线××××× 系表示“对谱音乐”之句）：

附谱三十八



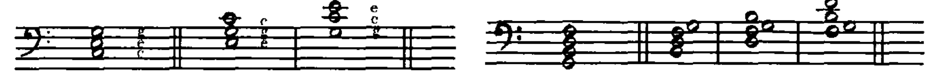
以上一段，即为“引伸”。其后再继之以一段“过场音乐”，称为“爱皮所得”（Episode）。奏毕，又将前此“领导”、“伴随”两句再用其他音阶模仿一次，名为“新引伸”（称为 Repercussio）及“新过场音乐”，如此类推下去。最后复以“急引伸”一

段终结，换言之，即此段之中，是将“领导”、“伴随”之音节特别缩短，以使结束有力，西文称为 Stretto（即“紧迫”之意）。关于“复加”问题，原属于“乐式”范围之内，而不属于“律制”之内，兹因谈及《调和钢琴曲》（Das Wohltemperierte Clavier）名作之便，特附及之，盖该项名作中各段之“复加”，已成为后世模范作品故也。

（3）谐和学之完成。法国大音乐家那木（Rameau，一六八三年至一七六四年，参看第十七节第〔3〕项）于一七二二年所著之 Traite de l’ harmonie 及一七二六年所著之 Système de Musique Théorque 两书中，将“谐和学”一事作成一种极有统系之学科，并将许多“谐和学结构”皆归纳于数个“基础谐和”（Accords fondamentaux）之中。此项“基础谐和”系由“三阶”累叠而成，其他一切由此引伸而出之“谐和”则否。譬如：
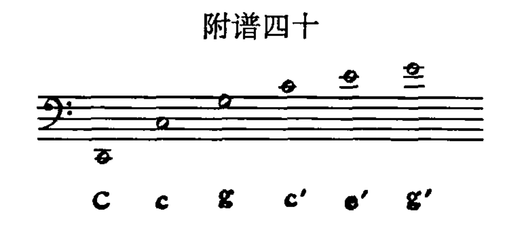
附谱三十九





换言之，若将“基础谐和”次序加以“更换”，即可得出若干“引伸谐和”，但其根本性质却始终不变。譬如“基础谐和”c e g，其性质实与由“更换次序”而得之其他两种“引伸谐和”e g c 及 g c e 完全相同。如此一来，则一切千变万化之“谐和”，皆可将其归纳于少数“基础谐和”之中，而“谐和学”遂亦因之大为简单明了。彼又谓：c e g 之所以为 c 阳调“基音谐和”（Tonika）者，因 c 音之中，实含有 e g 两音成分故也。譬如我们将钢琴上之 c 键击一下，其“余音”之中（按物理上称为“高音”〔Overtöne〕，参看拙著《音学》，上海启智书局出版）实含有 c g c′e′g′ 等音是也。列为乐谱，则其式如下：

附谱四十



彼又言：每个调子自身皆含有三大“谐和”原素，即（甲）“基音谐和”（Tonika）、（乙）“上五音谐和”（Dominante）、（丙）“下五音谐和”（Subdominante）是也。譬如 c 阳调，则其式如下：

七音调 = 諧和關係

C陽調 = c d e f g a h = f a c e g h d

下五音諧和　基音諧和　上五音諧和

彼以为，音乐中所谓“转调”（Modulation）者无他，即上述三大“谐和”变更之结果而已云云。上列各种谐和学说，皆为西洋近代“谐和学”之根本原则，因此，欧人尝呼那木（Rameau）氏，为“谐和学”之父云。

附录“主音、伴音分立”时代音乐历史表

喀车里（Caccini）纪元后一五五〇年至一六一八年。

陌李（Peri）一五六一年至一六三三年。

喀瓦里利（Cavalieri）死于一六〇二年。

费打拿（Viadana）一五六四年至一六四五年。

孟德废邸（Monteverdi）一五六七年至一六四三年。

喀里斯米（Carissimi）一六〇四年至一六七四年。

辄斯体（Cesti）一六一八年至一六六九年。

吕里（Lully）一六三三年至一六八七年。

皮耳色（Purcell）一六五八年至一六九五年。

土乃里（Torelli）死于一七〇八年。

柯乃里（Corelli）一六五三年至一七一三年。

史客拉体（Scarlatti）一六五九年至一七二五年。

苦派林（Couperin）一六六八年至一七三三年。

苦老（Kuhnau）一六六〇年至一七二二年。

费哇耳底（Vivaldi）一六八〇年至一七四三年。

亨登（Händel）一六八五年至一七五九年。

巴赫（J. S. Bach）一六八五年至一七五〇年。

他体里（Tartini）一六九二年至一七七〇年。

那木（Ramenu）一六八三年至一七六四年。

问题

（1）“主音、伴音分离的音乐”与“复音音乐”之分别安在？

（2）欧洲近代歌剧起于何时？

（3）器乐重要作品种类有几？

（4）试述钢琴及提琴之略史。

（5）西洋十二平均律系自何时采用？

（6）何谓阿那土锐五模（Oratorium）？其异于“歌剧”之处安在？

参考书

（1）Parry，*The Music of the Seventeenth Century*（The Oxford History of Music. Vol Ⅲ）1902，Oxford.

（2）Roman Rolland，*Historie de l'opera en Europe avant Lully et Scarlatti*，1895.

（3）Schering，*Geschichte des Oratoriums*，1911，Leipzig.

第三章　主音、伴音混合时代

第二十二节　“主音、伴音混合的音乐”成立之原因

在“主音伴音分立”时代，所有伴奏之音，或用“钢琴”演奏，或用“大风琴”演奏，要皆由“一种乐器”独负其责。其在乐谱之中，则无论一人“独唱”或数人“合唱”（歌队合唱亦然），无论一人“独奏”或乐队“合奏”，要皆附有钢琴（或大风琴）

音节为之伴奏，此项钢琴音节称为“低音伴奏”（意文为 Basso Continuo，德文为 Generalbass，英文为 Thorough－Bass），通常写于谱中最下一行，故阅者一望而知，所以我称之为“主音、伴音分立的音乐”。其在“合唱”或“合奏”之时，则此项演奏钢琴之人，实负指挥全队唱奏之责，一如今日之“歌队指挥者”或“乐队指挥者”（Dirigent）然。此外该项钢琴音节之中，通常只录“最低之音”，仅于上面或下面注以数目符号，表示应配之谐和（参看第十六节），由奏者临时补上。因此之故，担任此项钢琴演奏之事，实非容易。到了第十八世纪中叶左右，西洋“乐队音乐”大为进步，当时乐风为之一变，渐由“主音、伴音分立”进为“主音、伴音混合”。换言之，从前伴奏之音系由钢琴（或大风琴）独自担任者，现在则改由各种“吹奏乐器”分任。但此项“吹奏乐器”并非永远演奏“伴音”，有时亦复演奏“主音”。如此一来，队中各种乐器，时而演奏“主音”，时而又演奏“伴音”，其在乐谱之中，又不特别表出何为“主音”部分，何为“伴音”部分，若非深于乐理之人，简直分辨不出。余尝谓“主音、伴音分立的音乐”有如“荷包蛋与大米饭”，蛋自蛋（主音）、饭自饭（伴音）；而“主音、伴音混合的音乐”则有如“蛋炒饭”，彼此混在一处，非善食之人，不能辨别出来。于是“乐队指挥者”一物，亦遂渐渐应运而生。盖“指挥者”之职责，一方面须将谱中“主音”及“伴音”一一寻出，使“主音”特别显露头角，而“伴音”则仅居于辅助地位。他方面，乐队人数既日有增加，各人又只知自己所奏音节，若无一位“指挥者”出来主持全体，则其势不能合作。因而“指挥者”设置之必要，亦渐为一般人士所承认。而钢琴一物，亦遂于第十八世纪末叶之际，退出乐队而去矣。本来设置“乐队指挥者”指挥乐队之事，在法国第十七世纪之剧院乐队即已有之（当时系以杖尖下击地板有声，以作标识），至是无不起而效尤。至于用一“小箸”向空指挥毫无声息之举，则直至第十九世纪初叶始渐渐完成。其后各“指挥者”中之最负盛名者，实以德人 Hans v. Bülow（一八三〇年至一八九四年）为第一。

第二十三节　近代西洋音乐中之各种主义

在此时代中，西洋音乐作品实已各体兼备。故其进化途径，已不在“作品形式”之发明，而在“内容价值”之提高。其间名家辈出，“主义”繁多，造成今日西洋音乐空前之进步。此正如吾国诗学中之五言、七言各体，虽非创自李、杜，而李、杜作品却为千古名著是也。兹将此时代中西洋音乐界各种重要主义，简括说明如下：（甲）古典主义派（Klassiker），为第十八世纪下半期之乐风。其代表作家为“维也纳三杰”：海登

(Haydn，一七三二年至一八〇九年)、摩擦耳提（Mozart，一七五六年至一七九一年)、白堤火粉（Beethoven，一七七〇年至一八二七年)。其作品之中，关于“主调”(Melodik)、“谐和”(Harmonik)、“节奏”(Rhythmik）三种原素，务使其“平均发展”，不偏不倚。其篇法结构，亦复整齐统一。换言之，在“形式”方面，极为有条不紊，无论何人，皆能领略其美。(乙）罗曼主义派（Romantiker)，盛行于第十九世纪之中，其代表作家为魏伯耳（Weber，一七八六年至一八二六年)、许伯提（Schubert，一七九七年至一八二八年)、史卜（Spohr，一七八四年至一八五九年)、马耳邪南（Marschner，一七九五年至一八六一年)、门登思宋（Mendelssohn，一八〇九年至一八四七年)、薛曼（Schumann，一八一〇年至一八五六年)、伯尔柳迟（Berlioz，一八〇三年至一八六九年)、李斯志（Liszt，一八一一年至一八八六年)、瓦庚来（Wagner，一八一三年至一八八三年)、史推斯（R. Strauss，生于一八六四年）等等。自伯尔柳迟（Berlioz）以下四人，世亦称之为“新罗曼主义派”，其作品之中，对于“主调”、“谐和”、“节奏”三者，常使其为“畸形的发展”。尤其是对于“谐和”方面特别偏重，而篇法结构，亦远不如“古典主义派”之灿然有序。总而言之，关于“形式”方面极不讲究，专在“内容”上用工夫。以“诗意”为重，以“幻想”为本，以“主观”为尚，以“中古历史材料”为最可宝贵。到了“新罗曼主义派”，则不仅以“诗意”为重，而且直将全篇乐谱，置于一种“诗料”之下。换言之，每段音乐之中，皆有一种特定诗粹，为其“描写”张本。世人因称之为“诗料音乐”（Programmusik，按此字余从前曾译为“命题音乐”，兹改译如上)。该乐既注重“描写”，所以对于乐器方面颇有增加发明，乐队“音色”之富，实为前此所未有。(丙）印象主义派（Impressionismus)，其创始者为法人德比舍（Debussy）氏（一八六二年至一九一八年)。其趋势则正与绘画中之印象主义相同，反对直将事物（或情感）为具体的、精确的绘出，主张只用烘染之法，使其活跃如生，留一“印象”于吾人脑际而已。其烘染方法，在绘画则用“颜料之色”，在“音乐”则用“乐器音色”。至于调子自身线索，则极不明确。同时，并杂以十分迅速丰富之各种伴奏音节以烘染之，使人如在大雾之中，翘望贵家楼阁，隐然可见而已。(丁）表现主义派（Expressionismus)，其代表作家为荀白格（Schönberg，生于一八七四年)。其主张正与上述印象主义派相反。盖印象派主张将事物给与吾人之真正“印象”绘出，是“从外印入”的；而表现派则主张但将吾人主观直接“从内表出”，至于事物真相如何，大可不必过问，他人了解与否，亦大可置之不理。因而表现派在绘画中则奇形百出，在音乐中是怪调齐来，均非旁人所能了解。(戊）无主音乐派（Atonalität)，主张打破“基音”(Touik）观念。换言之，即无所谓“宫调”，无所谓“转调”，只是一串彼此毫无关系之音节而已。此正与西洋数千年来所流行之乐制根本相反。此派之中，复分为温和、激

烈两派。温和派如上述之荀白格（Schönberg）氏，以及亨得米提（Hindemith）氏（生于一八九五年）、史托文思齐（Strawinski）氏（生于一八八二年）等等皆是；激烈派则为好耳（Hauer[①]，生于一八八三年）、古里邪夫（Golyscheff[②]，生于一八九五年）等等皆是。

要之，此时代中实为“日耳曼民族音乐”横行时代。譬如上述各代表作家中，除Berlioz、Debussy两氏为法人，Strawinski、古里邪夫（Golyscheff）两氏为俄人，李斯志（Liszt）氏为匈牙利人外，其余均系德人奥人，即可察见一斑。

第二十四节 近代西洋歌剧之进化

前面第十七节内曾言，欧洲各国舞台在第十八世纪之内，全为意大利乃阿坡派歌剧势力所弥漫。但该派歌剧只顾歌调之美，不管剧情如何，只是将就伶人喉咙，不管脚本词句意义，实为最大缺点。更加以其时法国大哲卢梭（一七一二年至一七七八年）高揭“返乎自然”之帜，并自谱“诗剧”一本，名为Le devin du village，于一七五三年开演，以资提倡。而乃阿坡派歌剧矫揉造作，违乎自然之态，于是益形暴露。至是乃有德人古鹿垓（Gluck，一七一四年至一七八七年）者，振臂而起，立志改革。并于一七七四年四月十九日在巴黎初次开演彼之名作Iphigenie in Aulide，其反动却非同小可。巴黎人士立即分为两派，凡赞成昔日“法国国剧”作家吕里（Lully）及那木（Rameau）两氏之人，则同情于古鹿垓（Gluck）之改革，并由法国宫廷方面加以保护（按其时法国王后马利亚阿土阿乃提〔Marie Antoinette〕为古鹿垓〔Gluck〕氏旧日受业弟子）；反之，凡性嗜意大利歌剧者，则反对古鹿垓（Gluck）氏之改革，并以意大利歌剧作家皮车里（Piccini，一七二八年至一八〇〇年）氏为其党魁。两派信徒，各拥一尊，著为论文，互争胜负，在音乐史上极为有名。其后古鹿垓（Gluck）氏复继谱Armide及Iphigenie en Tauride两剧。Armide一剧是于一七七七年开演，所收效果不大。反之，Iphigenie en Tauride一剧于一七七九年开演，大为获得胜利，遂将反对党徒，打得望风而逃。

古鹿垓（Gluck）氏改革歌剧之功，一方面在铲除专尚“美歌”（Bel Canto）之弊病，他方面则在恢复“歌队”合唱（Chor）之旧观。尤其最重要者，在使“庄剧”

① 今译约瑟夫·马赛厄斯·豪埃尔，奥地利作曲家、理论家。他推出了一套无调性作曲技巧，并撰写了相关文章对此加以阐述，还依据这种体系创作过一部清唱剧和其他作品。

② 今译戈尔雪夫，主要活跃于欧洲的俄罗斯画家和作曲家。

（Opera seria）内容趋于深厚，一扫当时意大利歌剧喜肤浅、重外观、讲音调、忘剧情之习。彼之主张颇与从前佛鲁冷池歌剧一派相近。该氏常有言曰，“当吾握笔制谱之时，吾必须先行忘却吾为音乐家”云云。其言殆与昔日佛鲁冷池派首领喀车里（Caccini）氏所谓“首为辞句，次为节奏，再其次始为音调，万不可加以颠倒”之义类似，亦与从前巴黎吕里（Lully）及那木（Rameau）两氏之注重表现剧情，反对过分歌唱者相同。故古鹿垓（Gluck）氏能在巴黎获得胜利者，未始非吕里（Lully）及那木（Rameau）两氏之先筑根基。不过古鹿垓（Gluck）氏较其前辈，一切均有进步而已。譬如佛鲁冷池派之“吟诵”只用一种“低音伴奏”（Generalbass），颇嫌干燥无味。其后巴黎吕里（Lully）及那木（Rameau）两氏，虽已渐进一步，不若佛鲁冷池歌剧之干燥无味，然又因其太重字句之故，尽将音乐之力用于描绘字句，反使剧情大体不能整个表现。现在古鹿垓（Gluck）氏之改革则一反其道，一方面，对于剧中“吟诵”，用极有意味之音乐相伴，使其既饶兴趣，又复不害辞意；他方面，对于剧情大体又极注重，不以枝枝节节描写为长。故自古鹿垓（Gluck）氏改革之后，欧洲歌剧大为改观。直至第十九世纪德国歌剧大家瓦庚来（Wagner）氏，犹奉古鹿垓（Gluck）氏为其师表焉。

惟古鹿垓（Gluck）氏之改革，只限于“庄剧”一途，而“趣剧”（Opera buffa）方面，则未遑顾及。于是“维也纳三杰”中之摩擦耳提（Mozart）氏（一七五六年至一七九一年，）乃继承其志，以改革“趣剧”为己任。该氏产于奥国之萨耳迟堡（Salzburg）地方，该地居民素富于诙谐性质，而该氏之母尤喜滑稽。该氏既受此遗传，因于“趣剧”一道，极有贡献。其长处即在其能使意大利式之轻倩与日耳曼式之深厚融成一气，并以古鹿垓（Gluck）氏对于“庄剧”所用之表情手段，一一皆移植于“趣剧”之中。故该氏名剧如 Die Hochzeit des Figaro（一七八五年）之类，在欧洲歌剧界中，早已成为模范作品，直至今日尚未有出其右者。

自古鹿垓（Gluck）及摩擦耳提（Mozart）两氏改革成功以后，欧洲歌剧名家辈出。其在德国方面则有魏伯耳（Weber，一七八六年至一八二六年）、白堤火粉（Beethoven，一七七〇年至一八二七年）、买羊摆儿（Meyerbeer，一七九一年至一八六四年）、马耳邪南（Marschner，一七九六年至一八六一年）、李可老（Nicolai[①]，一八一〇年至一八四九年）、罗成（Lortzing[②]，一八〇一年至一八五一年）、胡六图（Flotow[③]，一八一二年至一八八三年）等等，其在法国方面则有阿乃费（Halévy[④]，一

① 今译卡尔·奥托艾伦弗里德·尼古拉，德国作曲家、指挥家。最著名的作品是喜歌剧《温莎的风流娘们》。
② 今译古斯塔夫·艾伯特·洛尔青，德国作曲家、歌唱家、指挥家和编剧家。歌剧《沙皇与木匠》最为著名。
③ 今译弗里德里希·冯·弗洛托，德国歌剧作曲家。作品有《亚历山德罗·斯特拉台拉》、《玛尔塔》等。
④ 今译雅克·弗朗索瓦·阿莱维，法籍犹太作曲家。作有歌剧三十多部，以《犹太女》最为著名。

七九九年至一八六二年）、阿白（Auber[①]，一七八二年至一八七一年）、薄也丢（Boieldieu[②]，一七七五年至一八三四年）、海诺（Hérold[③]，一七九一年至一八三三年）、亚当（Adam[④]，一八〇三年至一八五六年）等等，其在意大利方面则有凯鲁比里（Cherubini，一七六〇年至一八四二年）、史朋体里（Spontini，一七七四年至一八五一年）、鲁色里（Rossini，一七九二年至一八六八年）、白里利（Bellini，一八〇一年至一八三五年）、董里采体（Donizetti，一七九七年至一八四八年）、费耳的（Verdi，一八一三年至一九〇一年）等等，皆负重望。

惟自十九世纪中叶以来，欧洲歌剧界又因德国出一"音乐伟人"瓦庚来（Wagner）氏（一八一三年至一八八三年）之故，不免大起风波。盖该氏以一人而具诗家、音乐家、戏剧家三种天才，故能融会贯通，成为空前之歌剧大家，其势力之大，殆无伦比。彼之作品特色，是将"歌唱"、"吟诵"、"说白"三者合为一炉，制成所谓"语歌"（Sprechsing）。换言之，"歌唱"有如"说白"，"说白"亦须"歌唱"。我们知道，从前歌剧组织，是将"歌唱"、"吟诵"、"说白"三种分开，各自成为"段落"（欧洲旧时剧本组织，计分二种：（甲）"趣剧"之中，每于"歌唱"、"吟诵"之外，插以"说白"；（乙）"庄剧"之中，则多不用"说白"，只有"歌唱"及"吟诵"两种）。该氏认为此种"段落"制度，太不近于自然，乃将其根本取消。全剧之中，只用一种"语歌"，而且从头至尾，一气呵成。换言之，实与吾国近来所谓"文明戏"之性质相近。不过"文明戏"是用"说话"形式出之，而该氏作品则用"歌唱"形式出之，而且伴以乐队之音，并于剧中不唱之处，利用乐队演奏，以形容剧情，此则二者不同之点也。此外，该氏对于剧中角色各给以一种"导调"（Leitmotive），以代表该角性格，每遇该角登场，常以该调为导引，以使听者立能辨别其人（按该调只有数音，并非长篇调子，请勿误会）。该氏所作各种歌剧如 Tannhäuser（一八四五年）、Lohengrin（一八四八年）、Tristan und Isolde（一八五九年）、Meistersinger（一八六七年）、Nibelungen（一八五四年至一八七四年）、Parsifal（一八八二年）之类，皆为空前伟大作品。欧洲歌剧到了该氏，遂达登峰造极之境。后之作者，实难乎为继。其中比较稍有成绩可言者，只史推斯（R. Strauss，生于一八六四年）、洪拔抵克（Humperdinck[⑤]，一八五四年至一九二一

① 今译达尼埃尔·弗朗索瓦·埃斯普里·奥伯，法国作曲家。共作有歌剧五十部，以《石匠》、《波尔蒂奇的哑女》等最受欢迎。

② 今译弗朗索瓦·阿德里安·布瓦尔迪厄，法国歌剧作曲家。最著名的作品有《巴格达酋长》、《白衣夫人》。

③ 今译路易·约瑟·费迪南·埃罗尔德，法国作曲家。名作有《泽姆帕》、《文人的牧场》。

④ 今译阿道夫·夏尔·亚当，法国作曲家、教师和评论家。最著名的歌剧是《隆瑞莫的驿车夫》。

⑤ 今译恩格尔贝特·洪佩尔丁克，德国作曲家。作有歌剧六部，以《汉泽尔和格雷太尔》最为著名。

年)、芬迟南（Pfitzner[①]，生于一八六九年）数人而已。

惟瓦庚来（Wagner）氏系罗曼主义派，故其材料多取之于荒唐故事，而非现实生活。因此之故，意大利方面又有马思康己（Mascagni，生于一八六三年)、乃翁喀瓦罗(Leoncavallo，一八五八年至一九一九年)、普车里（Puccini，一八五八年至一九二四年）等等，创立“写实主义”（Verismo）一派，以反对该氏。此外，第十九世纪末叶，意大利方面尚有一位歌剧大家费耳的（Verdi）氏（一八一三年至一九〇一年)，其作品亦复规模宏大，颇为近世欧洲舞台所喜演云。

又瓦庚来（Wagner）氏著作，大抵悲观颓放，而且基督教化，处处皆求解脱。因此，德国大哲尼采（一八四四年至一九〇〇年）少时对于该氏作品虽极崇拜，但是晚年却一变而为非常反对。其时法国有一歌剧作家名比色（Bizet，一八三八年至一八七五年）者，所谱 Carmen（一八七五年）一剧，颇得壮健充实这美，最为尼采所赏识。其后此种歌剧，亦为反对瓦庚来（Wagner）氏作风有力份子之一。此外，法国方面，同时尚有歌剧作家古诺（Gounod，一八一八年至一八九三年）及土马（Thomas[②]，一八一一年至一八九六年）两人，亦极著名。但两人作风，均受德国影响不少。

自第十九世纪中叶以来，巴黎音乐家中，颇有迎合堕落社会心理为志者，辄造为“香艳短剧”（Operette），以动巴黎人士耳目。其后此项短剧亦复盛行全欧，其中作家如爱耳外（Herve[③]，一八二五年至一八九二年)、阿芬把赫（Offenbach，一八一九年至一八八〇年)、史推斯（J. Strauss，一八二五年至一八九九年）等等，皆极有名。

第二十五节　近代西洋器乐之完成

近代西洋器乐，系起源于纪元后第十六世纪之中（其时作品种类为锐扯喀〔Ricercar〕、康处乃〔Kanzone〕、妥克塔〔Toccata〕等等，参看第十四节第〔4〕项)，发达于第十七世纪及第十八世纪上半期之间（其时作品种类为琐那台〔Sonata〕、生风里〔Sinfonia〕、空澈提〔Concerto〕、舒怡塔〔Suite〕等等，参看第十八节各项)，完成于第十八世纪下半期。自此以后，“器乐”一项，遂与“歌剧”共为西洋音乐之中心。当第十六世纪之时，西洋“器乐”地位犹远在“歌乐”地位之下，到了第十七世纪至第

① 今译汉斯·普菲茨纳，德国作曲家。最著名的歌剧是《帕莱斯特里那》。

② 今译夏尔·路易·昂布鲁瓦兹·托玛，法国作曲家。作品有歌剧、芭蕾舞剧、钢琴与乐队幻想曲等，《迷娘》是其最成功的歌剧之一。

③ 今译埃尔韦，真名弗洛里蒙·龙热，法国轻歌剧作曲家。作品以《死眼睛》、《小浮士德》最著名。

十八世纪上半期之间，“器乐”势力始与“歌乐”势力平衡，到了第十八世纪下半期以后，“器乐”声势遂远驾“歌乐”声势之上矣。近代西洋“器乐”之完成，实以“北德意志乐派”（其代表为巴赫〔Ph. E. Bach〕，是前述巴赫〔J. S. Bach〕之子）、“南德意志乐派”（即莽海模〔Maunheim〕乐派，其代表为史特米迟〔J. Stamitz〕）、“维也纳三杰”（海登〔Haydn〕、摩擦耳提〔Mozart〕、白堤火粉〔Beethoven〕）为最有力。“北德意志乐派”对于“客厅音乐”之琐那台（Sonata）作品最有贡献。“南德意志乐派”则对于“乐队音乐”之生风里（Sinfonia）作品，最有贡献。至于“维也纳三杰”则对于“客厅音乐”及“乐队音乐”均有极大成绩，尤以白堤火粉（Beethoven）氏为最。近代西洋“歌剧”至德人瓦庚来（Wagner）氏出，而叹观止。“器乐”则至德人白堤火粉（Beethoven）出，而叹观止。

“北德意志乐派”首领巴赫（Ph. E. Bach，一七一四年至一七八八年）对于琐那台（Sonata）之贡献，其第一步即在尽将昔日“乐器”作品所含“跳舞音乐”成分加以铲除，并将篇章数目定为：（甲）“快板”、（乙）“慢板”、（丙）“快板”三种。第二步，在（甲）篇“快板”中，只用一种“主句”（Thema），以为全篇线索。换言之，该篇音乐皆从此一句“根本思想”发育而成。其后到了奥人海登〔Haydn〕氏（一七三二年至一八〇九年），则更于上述（甲）、（乙）、（丙）三篇之外，加入含有“舞乐”性质之梅乐哀（Menuett，法国舞乐）一篇，或富有“诙谐”性质之快板（Scherzo，即“谐谑”之意）一篇，于（乙）篇之后（参看后段）。至于奥国音乐家摩擦耳提（Mozart，一七五六年至一七九一年）之作品，则大抵仍系“三篇组织”，惟其中亦有一部分为“四篇组织”或“二篇组织”。到了白堤火粉（Beethoven）氏（一八七〇年至一八二七年，德人，但常住维也纳），则常为“四篇组织”，而且不用“梅乐哀”（Menuett）而用“谐谑”（Scherzo）。此外，在“维也纳三杰”之时，关于（甲）篇“快板”组织，共分三段：通常系用两个“主句”互相对抗，如两峰突起，各争雄长；其后转入他调，暂告结束，是为“第一段”。复次，再将上述“第一段”中之两个“主句”加以种种变化，是为“第二段”。最后，又将“第一段”内容，回应一番，并用本调作结，是为“第三段”（参看后段史特米迟〔Stamitz〕，以及拙著《西洋制谱学提要》第一三五页）。

此项琐那台（Sonata），或为钢琴独奏，或为钢琴提琴合奏，所以称为“客厅音乐”（Kammermusik）。自“维也纳三杰”而后，此项“客厅音乐”遂渐为“罗曼主义派”所忽视，不免大受打击，直至第十九世纪下半期，德国音乐家柏纳模斯（Brahms，一八三三年至一八九七年）、乃格耳（Reger[①]，一八七三年至一九一六年）辈，始有重整

① 今译马克斯·里格，德国作曲家、钢琴家、管风琴家、指挥家和教师。

旗鼓之势。最近数年以来，德国“音乐过激派”亨得米提（Hindemith，生于一八九五年）等等，对于“客厅音乐”一项，亦复极为注意焉（又“四人合奏曲”〔Quartett，起于第十八世纪上半期〕亦属于“客厅音乐”，其篇法结构与琐那台〔Sonata〕同）。

至于“乐队音乐”之生风里（Sinfonia），则以“南德意志乐派”为中心，其首领为史特米迟（J. Stamitz）氏（一七一七年至一七五七年）。生风里（Sinfonia）内容组织，实与上述琐那台（Sonata）相同，不过前者为“乐队”所奏，后者则仅为“一种或两种乐器”所奏而已。史特米迟（Stamitz）所作各种生风里（Sinfonia）乃系“四篇组织”，其次序为（甲）快板、（乙）慢板、（丙）梅乐哀（Menuett）、（丁）快板，已开后来海登（Haydn）氏采用“四篇组织”之例（参看上段琐那台〔Sonata〕一段）。此外，（甲）篇“快板”“第一段”之中采用两个“主句”对抗方法，以及“第二段”、“第三段”所用组织方法，亦均由史特米迟（Stamitz）氏先启其端。而当时最为一般所赞赏者，尤在其善用“乐队强音弱音法”（Crescendo des Orchesters），以表现乐中情感，并使各种“吹奏乐器”地位增高（如给与锁喇〔Oboe〕、低音锁喇〔Fagott〕两种乐器以独立资格，增用洋箫〔Klarinette〕、号角〔Horn〕两种乐器于乐队之中，以“吹奏乐器”代替钢琴音节之类），以扩大乐队功用。其后“维也纳三杰”继史特米迟（Stamitz）而起，于是此项生风里（Sinfonia）作品进化遂达至高之境，尤以白堤火粉（Beethoven）氏所作生风里（Sinfonia）九种为空前绝后之伟大作品。在“维也纳三杰”所作各种生风里（Sinfonia）之中，其“主句”往往由数种乐器先后继续分奏，不以一种乐器独任其事，以使各种乐器皆有相当机会，彼此平均发展，以免听者耳朵专为一种乐器所束缚，丧失乐队合奏之意。德国学者吕满（Riemann）氏，因呼此项作法，为“断续分奏法”（Durchbrochene Arbeit）。

按“维也纳三杰”中，海登（Haydn）及摩擦耳提（Mozart）两氏均系奥人，其作品皆带“南方人士”活泼诙谐性质，极优美愉快之能事。反之，白堤火粉（Beethoven）则系德人，来自北方，性既孤冷，命尤坎坷（少年即得耳聋之症），又值其时法兰西大革命潮流汹涌，悲观主义盛行一时。于是彼之作品，亦复饱含严肃沉痛之音，常以“人道主义”为其归宿，并以“群众”为其作品对象，不复再如海登（Haydn）及摩擦耳提（Mozart）两氏之仅以少数“赏音之士”为其作品对象者也。自“维也纳三杰”而后，此项生风里（Sinfonia）作品，遂不复再有若何巨大进步。其间较有成绩可言者，惟许伯提（Schubert，一七九七年至一八二八年）、不鲁克南（Bruckner，一八二四年至一八九六年）、柏纳模斯（Brahms，一八三三年至一八九七年）、马乃儿（Mahler，一八六一年至一九一一年）数子而已。至于近代盛行之空澈提（Concerto），（参看第十八节第 3 项。）其篇法组织，亦与生风里（Sinfonia）相似。又自第十九世纪以来，“诗料音

乐”（Programmmusik）盛行（参看第二十三节），于是又有所谓“生风里诗”（Sinfonische Dichtung）者发生，亦系一种“乐队音乐”，但其篇法无一定形式。其中著名作家则为伯尔柳迟（Berlioz，一八〇三年至一八六九年）、李斯志（Liszt，一八一一年至一八八六年）、圣陕（Saint-Saëns，一八三五年至一九二二年）、史推斯（R. Strauss，生于一八六四年）诸人。

第二十六节　近代西洋歌乐之概况

自第十九世纪以来，西洋音乐重心全在“歌剧”及“器乐”两种，已如前文所述。其在“教堂歌乐”方面，则“旧教歌乐”至第十六世纪意大利人拔纳斯推拿（Palestrina）氏已叹观止（参看第十四节第〔3〕项），“新教歌乐”则至德人巴赫（Bach）氏亦已达绝顶（参看第二十节第〔3〕、〔4〕两项），后之作者，实难乎为继。惟其后因为西洋音乐作风历次变动之故，拔纳斯推拿（Palestrina）及巴赫（Bach）两氏作品，先后陷于湮没状态。直到第十九世纪初叶，德国方面所谓“古乐复兴运动”者发生，于是德国大学教授提宝（F. J. Thibaut，一七七四年至一八四〇年）于一八二五年发表其著名论文 Über Reinheit der Tonkunst（即“纯洁之乐”之意），对于拔纳斯推拿（Palestrina）氏作品竭力推崇。在一八二九年之时，又由德国音乐家门登思宋（Mendelssohn，一八〇九年至一八四七年）从故纸堆中将巴赫（Bach）所作 Matthaus Passion 从新加以演奏。其结果拔纳斯推拿（Palestrina）及巴赫（Bach）两氏著作又复先后为人重视，得庆再生，直至今日未衰。

但在第十九世纪之际，歌乐方面亦有一种创作，其盛况实为前此所未有，按即所谓“诗乐”（Liedkomposition）者是也。当第十四世纪意大利方面“新乐”运动发生之际（参看第十四章第〔1〕项），“诗乐”如马队喀（Madrigal）之类（系用乐器伴奏），曾盛行一时。到了第十六世纪“纯粹歌乐”（A. Cappella－Stil）当道之际，又发生一种只歌不奏之“诗乐”，称为“纯粹歌唱之诗”（A. Cappella－Lied）。但其后（第十七世纪及第十八世纪）西洋“诗乐”却一蹶不振，未有大家出世。直到第十九世纪初叶，德国大诗家哥德（Goethe，一七四九年至一八三二年）及大音乐家许伯提（Schubert，一七九七年至一八二八年）并世降生，于是西洋“诗乐”又复呈繁盛之象。其后继之以薛曼（Schumann，一八一〇年至一八五六年）、胡朗池（Franz[1]，一八一五年至一八九二
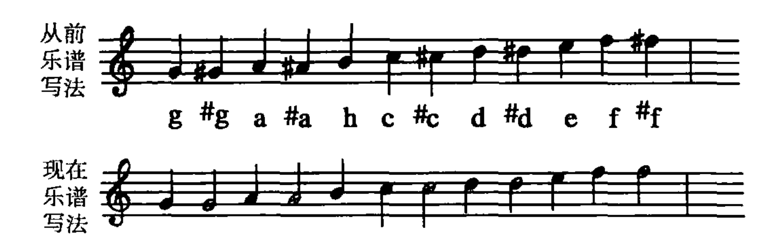
① 今译罗伯特·弗朗茨，德国作曲家。作有二百五十首歌曲。

年）、柏纳模斯（Brahms，一八三三年至一八九七年）、屋而夫（Wolf，一八六〇年至一九〇三年）等等，德国“诗乐”之盛，遂远驾其他欧洲各国之上。

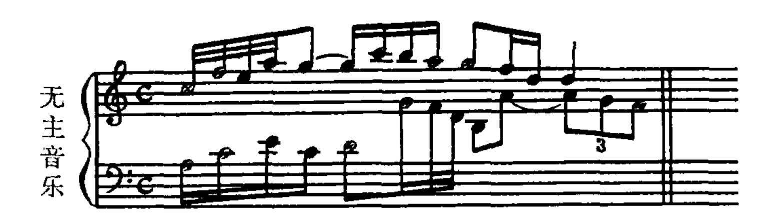
第二十七节 无主音乐之产生

西洋音乐自古代希腊以来，皆为有“基音”（Tonika）、有“宫调（Tonart）之音乐。自上古至纪元后第十三世纪之时，乐中所用之音多以 c d e f g a h（b）七音为限。自第十三世纪至第十六世纪之间，欧洲方面有所谓“伪乐”（Musica ficta）者发生，更于上述七音之外加用$\sharp^{f}\sharp^{c}\flat^{a}\flat^{e}$四音。但当时不以此项音节为“正当音节”，故在乐谱之中，往往不加注明，临时由奏者依照习惯加以升降而已。到了第十六世纪“威尼斯乐派”当道之际，遂主张此项新增之音，宜切实注明，并提高其地位（参看第十四节第〔5〕项〔甲〕段）。自第十九世纪“半音派”（Chromatiker）势力日益膨胀以来（如罗曼主义派音乐，尤其是史卜耳〔Spohr，一七八四年至一八五九年〕、曲冰〔Chopin，一八一〇年至一八四九年〕两人作品之类，参看 Naumann，Illustrierte Musikgeschichte，1923，第 530 页及 549 页）。于是西洋自古相传之“七音”乐制，不免为之动摇。此外，西洋自第十六世纪“谐和学”发明以后（参看第十四节第〔5〕项中〔乙〕〔丙〕两段及第二十一节第〔3〕项），调中各音之间，彼此皆有密切关系。但到了第十九世纪瓦庚来（Wagner）氏，于其所作 Tristan und Isolde 一剧之中，常将十二个“半音”（Chromatische Skala），一一给与“上五阶谐和”（Dominante）之作用，于是西洋自古相传之“谐和学理”又不免为之变动。而且西洋音乐家，自第十七世纪孟德废邸（Monteverdi）氏，至第十九世纪瓦庚来（Wagner）氏，对于“不协和音阶”之应用均与日俱增，以为刺激听众神经之方法。于是西洋自古相传之“基础谐和”——“三音谐和”——亦不免失其重要地位。凡此种种，皆为今日“无主音乐”之先驱，殆所谓“势有必至”者也。到了一九〇九年，奥人荀白格（Schönberg）氏（生于一八七四年）于其所著钢琴乐谱（Op. 11）三篇之中，遂完全实现“无主音乐”之理想。其方法往往同时应用数个“基音”，以乱一个“基音”独霸之局势，学者称之为“复基音”（Polytonalität，其只用两个“基音”者，则称之为“双基音”〔Bitonalität〕）。此外，荀白格（Schönberg）氏并于一九一一年发表《谐和学》（Harmonielehre）一书，畅述其理。但该氏作品既用数个“基音”以乱一个“基音”独霸之局，其结果终未能尽脱“基音”之痕迹。到了奥人好耳（Hauer，生于一八八三年）、俄人古里邪夫（Golyscheff，生于一八九五年）两氏，则对于“基音”一物，根本打破。彼辈音乐，乃系十二个彼此

毫无关系之音所组成，其乐谱写法，亦与从前稍异。譬如：



换言之，#g 音并非由 g 音升高而成者，乃系一个独立之音，与 g 音丝毫无关。而且每篇作品之中，必须十二个音一一应用方可，否则称为“不纯”（Unrein）。兹录该项作品一段如下（请参看 Eimert Atonale，Musiklehre，1924，第 8 页）：



至于由此方法所组成之调子，可得四万万七千九百万零一千六百种，彼此各不相同。换言之，此种制谱方法，与其谓为“制谱”，毋宁谓为“算账”。

第二十八节　近代西洋音乐科学之发达

“音乐科学”（Musikwissenschaft）范围系包含下列三种学科，即（甲）“音乐学”，如“音学”（Akustik）、“声音心理学”（Tonpsychologie）、“音乐美学”（Musikalische Aesthetik）、“实用乐理学”（Praktische Musiktheorie）等等是也。（乙）“音乐史”，如研究“作品构造”之进化，乐器、乐制之变迁等等是也。（丙）“比较音乐学”（Vergleichende Musikwissenschaft），如研究各种民族音乐之类是也。上述三种之中，（甲）（乙）两种发达较早，（丙）种研究则系最近数十年之事。

在古代希腊之时，关于“音乐学”，则有彼得果纳斯（Pythagoras）、亚里斯多德（Aristoteles）、亚里斯多克深罗斯（Aristoxenos）等人；关于“音乐史”，则有蒲鲁他邪（Plutarch）氏（参看第六节〔1〕、〔2〕两项。）可谓盛极一时。到了中古时代，西洋“音乐文化”一降而为教堂之奴隶。其时关于“音乐学”方面，只以适应当时“实用音乐”之需要为限，不复再作精深研究。至于“音乐史”一项，则直至纪元后第十七世

纪末叶，始有意大利人朋得皮（Bontempi）[①] 氏（一六二四年至一七〇五年）于一六九五年作 Historia musica 一书。其后更于一七五七年继以意大利音乐学者马耳体里（Martini）[②] 氏（一七〇六年至一七八四年）所作 Storia della musica 一种。到了第十八世纪末叶，遂有两部英国名作出现，一为好金（Hawkin）[③] 氏（一七一九年至一七八九年）之 A general history of the science and practice of music（一七七六年），二为标来（Burney）[④] 氏（一七二六年至一八一四年）之 A general history of music（一七七六年至一七八九年），皆系按照新法叙述。其后更于一七八八年继之以德人佛耳客（Forkel）[⑤] 氏（一七四九年至一八一八年）所作之 Allgemeine Geschichte der Musik 一书。到了第十九世纪，此项学问遂日益发达。在比利时则有法体（Fétis[⑥]，一七八四年至一八七一年）所作之 Historie générale de la Musique（一八六九年至一八七六年），在奥则有阿模白鲁斯（Ambros[⑦]，一八一六年至一八七六年）所作之 Geschichte der Musik（一八六二年至一八七八年），在德则有爱提南（Eitner[⑧]，一八三二年至一九〇五年）、吕满（Riemann，一八四九年至一八八二年）等等，在法则有罗曼罗兰（Romain Rolland，生于一八六六年）氏，皆为一时杰出之士。

同时，又因西洋自然科学发达之故，“音乐学”亦随之大为进步。在“音学”方面，则有德人黑耳木火耳慈（Helmholtz[⑨]，一八二一年至一八九四年）所作之 Die Lehre von den Tonempfindungen（一八六三年）；在“声音心理学”方面，则有柏林大学教授施统胡（Stumpf，生于一八四八年）所作之 Tonpsychologie（一八八三年）；在“音乐美学”方面，则有维也纳大学教授杭思里克（Hanslick，一八二五年至一九〇四年），

① 今译乔瓦尼·安德烈亚·邦滕皮，意大利音乐家。作有三部歌剧和若干论文，1667 年为从事科学和建筑放弃音乐。

② 今译乔瓦尼·巴蒂斯塔·马蒂尼，意大利牧师、理论家、历史学家和作曲家。著作以《音乐史》（未完成）和《对位法规范》最重要。

③ 今译约翰·霍金斯，英国律师、音乐史学家、作家和编辑，著有《音乐科学与实践通史》一书，与伯尼的《音乐通史》第一卷同时问世，是最早的两部英文音乐史书之一。

④ 今译查尔斯·伯尼，英国历史学家、作曲家。著有《音乐通史》一书。

⑤ 今译约翰·尼古拉·福克尔，德国历史学家。著作有《音乐评论书目》、《音乐通史》、《论约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的生平、艺术和作品》等。

⑥ 今译弗朗索瓦·约瑟夫·费蒂斯，比利时教师、音乐学家、作曲家。著有五卷本《音乐通史》和八卷本《世界音乐家传记》，创办并编辑《音乐评论》杂志。

⑦ 今译奥古斯特·威廉·安布罗斯，捷克音乐学家、作曲家、钢琴家和历史学家。著有四卷本《音乐史》。

⑧ 今译罗伯特·艾特纳，德国音乐学家、词典编辑者。著作《资料词典》是一部有关音乐家的传记和参考书目的词典，是研究音乐史的重要资料。

⑨ 今译赫尔姆霍茨，德国心理学家、生理学家和物理学家，十九世纪最伟大的科学家之一。发展了颇富盛名的扬一赫尔姆霍茨三色说，其在生理学上的突出成就为实验心理学打下了基础。著作有《作为音乐理论的生理学基础的声觉学说》，或译为《音乐感觉论》。

所作之 Vom Musikalisch—Schönen（一八五四年），皆为一世名作。其在“比较音乐学”方面，则有英人爱里（Ellis，一八一四年至一八九〇年）、奥人何耳波斯特（Hornbostel，生于一八七七年，现任柏林大学教授）等等，皆有极大贡献。

附录“主音、伴音混合”时代音乐历史表

卢梭（Rousseau）一七一二年至一七七八年。
巴赫（Ph. Em. Bach）一七一四年至一七八八年。
古鹿垓（Gluck）一七一四年至一七八七年。
史特米迟（Stamitz）一七一七年至一七五七年。
皮车里（Piccini）一七二八年至一八〇〇年。
海登（Haydn）一七三二年至一八〇九年。
格累推（Grétry）一七四一年至一八一三年。
摩擦耳提（Mozart）一七五六年至一七九一年。
凯鲁比里（Cherubini）一七六〇年至一八四二年。
克老也迟（Kreutzer）一七六六年至一八三一年。
鲁德（Rode）一七七四年至一八三〇年。
白堤火粉（Beethoven）一七七〇年至一八二七年。
史朋体里（Spontini）一七七四年至一八五一年。
薄也丢（Boieldieu）一七七五年至一八三四年。
巴喀里利（Paganini）一七八二年至一八四〇年。
史卜耳（Spohr）一七八四年至一八五九年。
法体（Fetis）一七八四年至一八七一年。
魏伯耳（Weber）一七八六年至一八二六年。
海诺（Herold）一七九一年至一八八三年。
买羊摆儿（Meyerbeer）一七九一年至一八六四年。
鲁色里（Rossini）一七九二年至一八六八年。
马耳邪南（Marschner）一七九六年至一八六一年。
许伯提（Schubert）一七九七年至一八二八年。

阿乃费（Haltvy）一七九九年至一八六二年。

罗成（Lortzig）一八〇一年至一八五一年。

白里利（Bellimi）一八〇一年至一八三五年。

亚当（Adam）一八〇三年至一八五六年。

伯尔柳迟（Berlioz）一八〇三年至一八五六年。

苦色马克（Coussemaker）一八〇五年至一八七六年。

门登思宋（Mendelssohn）一八〇九年至一八四七年。

曲冰（Chopin）一八一〇年至一八四九年。

薛曼（Schumann）一八一〇年至一八五六年。

土马（Thomas）一八一一年至一八九六。

李斯志（Liszt）一八一一年至一八八六年。

瓦庚来（Wagner）一八一三年至一八八三年。

胡朗池（Franz）一八一五年至一八九二年。

阿模白鲁斯（Ambros）一八一六年至一八七六年。

阿芬把赫（Offenbach）一八一九年至一八八〇年。

费克斯腾（Vieuxtemps）一八二〇年至一八八一年。

法郎克（Franck）一八二二年至一八九〇年。

不鲁克南（Bruckner）一八二四年至一八九六年。

杭思里克（Hanslick）一八二五年至一九〇四年。

史推斯（J. Strauss）一八二五年至一八九九年。

格瓦耳（Gevaert）一八二八年至一九〇八年。

彼诺（Hans v. Bülow）一八三〇年至一八九四年。

约阿海模（Joachim）一八三一年至一九〇七年。

柏纳模斯（Brahms）一八三三年至一八九七年。

圣陕（Saint-Saëns）一八三五年至一九二一年。

比色（Bizet）一八三八年至一八七五年。

洪拔抵克（Humperdinck）一八五四年至一九二一年。

乃翁喀瓦罗（Leoneavallo）一八五八年至一九一九年。

普车里（Puccini）一八五八年至一九二四年。

德比舍（Debussy）一八六二年至一九一八年。

屋而夫（H. Wolf）一八六〇年至一九〇三年。

马乃儿（Mahler）一八六〇年至一九一一年。

马思康己（Mascagni）生于一八六三年。

史推斯（R. Strauss）生于一八六四年。

罗曼罗兰（Romain Rolland）生于一八六八年。

荀白格（Schönderg）生于一八七四年。

亨得米提（Hindemith）生于一八九五年。

史托文思齐（Strawinski）生于一八八二年。

好耳（Hauer）生于一八八三年。

古里邪夫（Golyscheff）生于一八九五年。

问 题

（1）试言“主音、伴音分立”与“主音、伴音混合”相异之点。

（2）试述古典主义音乐与罗曼主义音乐不同之处。

（3）瓦庚来（Wagner）所作歌剧之特色安在？

（4）琐那台（Sonata）之篇数有几？以及第一篇之组织如何？

（5）何谓“无主音乐”？

参考书

（1）Dannreuther，*The Romantic Period*（The Oxford History of Music Vol. Ⅵ）1905，Oxford.

（2）Niemann，*Die Musik Gegenwart*，1918，Berlin.

（3）Romain Rolland，*Musiciens d'aujourd'hui*，1912.

著者附启：余向来著书喜用原文，不喜用译名（惟书屡次出现之名词，亦尝加以翻译，是为例外）。其理由有二：第一，凡研究西洋学艺的，至少应该认得西文字母。而且无论读者应用英文、法文或德文之读法，均较用中国音译为善；第二，认识原文以后，将来易于再看其他西文书籍。但此次拙著因书局方面希望加入译名之故，重复寄到柏林加以增补。不过余仍望读者方面多记原文、少记译名为荷。

中华民国十九年十二月三十一日王光祈补识于柏林国立图书馆音乐部。

文论

德国人之音乐生活[①]

（一）德国音乐与中国

吾国孔子学说，完全建筑于礼乐之上，所谓六艺亦以礼乐二字冠首，吾人由此以养成今日中华民族之“民族性”。昔日吾族之所以繁衍一时者，以保有此“民族性”之故。今日吾族之所以奄然一息者，以将失此“民族性”之故。吾国昔时之屡为外族征服，而终能自拔者，亦以保有此“民族性”之故。今日之虽不为人瓜分，而势将自灭者，亦以将失此“民族性”之故。呜呼，前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下。

所谓“中华民族”者何？即爱和平，喜礼让，重情谊，轻名利是也（中国人亦好名利，然较之欧人则有天渊之别）。此种民族性何自来乎？曰来自孔子学说。孔子学说何所凭乎？曰凭于礼乐。故礼乐者与中华民族有密切关系，礼乐不兴，则中国必亡（古礼古乐之不适于今者，自当淘汰，然礼乐本意则千古不磨）。

吾中华民族之精神，系筑于礼乐，此义吾国人知之，即外国人亦知之。最近维也纳音乐家 Fritz Kreisler 游华，曾在北京奏乐一次，《柏林日报》（Berliner Tageblatt）载有北京通信一篇，其大意如下。

中国音乐，为中国文化之一部，其大半业已陵夷衰落，惟最令吾人注意者，即孔子

① 《德国人之音乐生活》原载于《少年中国》第四卷第八期（1923 年 12 月）和第四卷第九期（1924 年 1 月），本《文集》所采录即为此本。

手创之文化，其基础实建筑于音乐之上。……但后来屡受蛮族侵陵，致使国乐沦丧，故今日中国音乐，已与孔子音乐无关。……中国人对于欧洲音乐，了解者极少，而同时对于本国音乐，亦复十分冷淡，音乐之在中国，未成独立美术，仅于舞台茶馆中为伴唱之用，或于街头盲者手中一见之。中国人静听音乐之习惯尚未养成，每当台上歌声宛转之际，台下辄互相纵谈，更有小贩大呼卖货，杂于其间。若台上唱到精彩之处，台下复喝声雷动，剧情为之中断。……因此之故，欧洲音乐家之到华者，均不愿与中国民众接近，偶有外国音乐会之设，听众亦多为欧人，中国人往往禁止入场。……中国人对于欧洲音乐发生关系，当以此次 Fritz Kreisler 之旅行为始。……若东西两洋之联络，可以由科学工作，使其渐渐增进，则此次奏乐效果，当然不可轻视云云。

《柏林日报》记者，更于通信篇首为之注曰，Kreisler 此次之音乐会，有益于中德两国之文化关系，当属不少。（Für die kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und China ist durch Kreisler Konzerte sehr viel geleistet worden。）吾人于此，可以窥见欧人对于音乐之如何尊重矣（德奥种族文化，皆属一体，故德人常视奥人为一家）。

Kreisler 系一八七五年生于奥京维也纳，近世欧洲有最著名之提琴（violen）乐师二人，其一为 Busch，其二则 Kreisler 也。德国音乐辞典，已收有彼之著作，其享盛名，可想而知。吾此次既阅德报通信，知彼已到中国，喜不可言，即遍查国内报纸，乃竟不能一得彼之消息，懊丧无已。因忆前次记者游德兰斯登时，见该处报馆刊有南京东南大学杜里舒及生徒合影一张，其上仅书小字一行曰“一位德国大学教授在中国”。反之，在中国方面为杜里舒博士作起居注者，则颇不乏人。此次名盖全欧德报引为文化使者之 Kreisler 来华，而中国社会竟听其无声无臭以去，国人之不重视音乐，于此可见一斑。

或曰 Kreisler 所奏者，外国乐也，吾辈自有国乐，何必重视舶来之品。为此言者，吾甚敬之。虽然，吾人若一观今日中国之音乐，尚有所谓国乐者在乎？请言戏剧：吾国今日舞台所流行之戏剧，当为皮簧梆子，皮簧梆子所用之主要乐器，实为胡琴，胡琴本非国产，大约来自西域（吾国物品之导源西北民族者，多冠以胡字，如胡笳之类是也）。昔亚剌伯有琴一种，其琴身以兽皮张之，论者指为弓弦乐器（Streichinstrument）之祖，据其所述，颇与吾国胡琴相似，或者吾国胡琴，即自亚剌伯辗转传至中国，亦未可知（客中无书参考，所揣是否有当，他日当再为详考）。此外京津大鼓，以及民间所唱小曲，其所用之主要乐器，则为琵琶。琵琶系埃及发明，由波斯印度以传入中国，此固稍治音乐史者，类能言之者也。吾国固有乐器，笛为其一，昔者昆曲，常采用之，而今则为外国传来之胡琴琵琶，驱逐殆尽。其余如学校之中，则改用西洋风琴，军队之中，亦使用外国军乐，甚至民间婚丧大礼，亦以一用外国军乐为快，昔日之笙箫七弦，喇叭大锣，于今安在，盖早已成为广陵绝调，不复再闻矣。然则所谓国乐者究安在耶？故今日之中国，可谓无乐，有

之，亦非国乐，此实优胜劣败，自然淘汰之结果，固无可讳言者也。

虽然，西洋音乐，果毫无瑕疵乎？中国音乐果一无所长乎？此问题殊难草率回答。今试举一例，吾国古乐真意，岂非用以协和人心者乎？吾民族数千年来之爱和平，喜礼让，重情谊，轻名利种种美德，无不由此产生，前已言之。然一观近世欧洲音乐，虽有巴赫（Bach）、白堤火粉（Beethoven）（德国两位最大之音乐家。）之不世人才，曾不足以息欧洲数年血战之机，与夫欧人争名夺利之念。今者西洋音乐流入中国，军阀则战兴方酣，学校更弦歌久绝，其为得为失，殊不易言。然则西洋音乐，遂可从此不讲耶？是又不然。盖西洋音乐，自希腊以还，数千年来进化之结果，无论其形式（如乐器乐谱之类），其内容（如乐律之类），皆超过吾国旧有音乐百倍以上，其尤令人注意者，即处处用科学方法，以研究音乐，大可引为改造吾国音乐之师资，否则吾国音乐虽有至高至贵之音乐宗旨（如爱和平之类），亦将甘于简陋，无所发挥矣。

在近代西洋音乐中，最足供吾人研究者，当首推德国（奥国亦包含在内，其说如前）。欧洲音乐自阿博罗（Ambrosius，纪元后第四世纪）、格里哥大帝（Gregory d. Gr.，纪元后第六世纪）等，自希腊移植意大利以来，意大利音乐，称为欧洲之冠。至十五世纪十六世纪之顷，荷兰音乐忽如春花怒放，盛行一时。自十八世纪起。德国大师中如巴赫、亨登（Händel）、白堤火粉，以至近日之史特老司（R. Strauss）辈，相继而起，执欧洲音乐界之牛耳者，直至于今。世人至称德国为“听的民族”，盖以其听觉，较之他种民族特为灵敏也。日本人之在德习音乐者，为数极众，而吾国学生之在此习乐者，则不多觏。吾人如欲扫除中国下等游戏，代为高尚娱乐，廓清残杀阴氛，化为和平祥气；唤起将死民族，与以活泼生机；促醒相仇世界，归于大同幸福；舍音乐其莫由。吾所日夜梦想之“少年中国”能否实现，吾将以是卜之。

（二）德国音乐之来源

吾上文曾言德国音乐自十八世纪以来，一跃而为欧洲第一，然吾人欲研究今日德国音乐之发达情形，又不能不一述十八世纪以前欧洲音乐进化状况。

欧洲文化，多导源希腊，而音乐亦为其一。在古代诸国中，如埃及、巴比仑等国，音乐虽亦发达，然皆为娱神媚酋之用，换言之，不过宗教贵族之附属品奢侈物而已，尚不足以言独立美术也。自希腊起，音乐乃渐脱离各种束缚，一跃而为自由艺术。音乐之

为物，自有其本身崇高目的，一与其他美术相同。此为希腊哲人对于音乐解放之第一大功，百世之下，犹食其赐者也。惟希腊音乐乃系一种“单音音乐”（Einstimmigkeit），何谓“单音音乐”？即所奏之调，同时只发一个声音，不是数个声音齐发。换言之，甲音既歇，乙音始起，乙音再歇，丙音又起，前后相联，如珠一串。若以吾国工尺谱为例，其式如下：“工四合……”换言之，即工音既歇，四音始起，四音再歇，合音又起，如此往下奏去，遂成一曲，与欧洲后代之“复音音乐”（Mehrstimmigkeit）不同。何谓“复音音乐”？即所奏之调，同时有甲乙丙……数音齐发，初不必待甲音既歇而后，乙音始起也。在希腊当时，亦常有数种乐器同时合奏之举，然此不足为“复音音乐”之证，盖张先生所奏者为“工四合……”，李先生所奏者亦复为“工四合……”，彼此完全相同，不过同时发音，增大其声浪而已。有时张先生所奏者比李先生所奏者高一个音级（Oktave），质言之，张先生所奏者为高音之“工四合……”，李先生所奏者为低音之“工四合……”，然其为“工四合……”也，则仍彼此相同，故希腊音乐，始终为“单音音乐”，此种“单音音乐”之流行，一直到纪元后第九世纪。

当纪元后开始数世纪，基督教渐渐流行欧洲大陆，其时基督教徒，所用教堂乐章，尚多采自异教，到第四世纪时有天主教主教阿博罗（Ambrosius）者（生于三三三年，殁于三九七年），始根据希腊音乐，以作天主教堂祈祷乐歌，近世教会所传之阿博罗赞美歌（Te deum Laudamus）者，即其一也。到第六七世纪时，有罗马教皇格里哥大帝（Gregory der Grosse）者（生于五四〇年，殁于六〇〇年），选集各地教堂乐歌，编成专书，颁布所辖各教堂，一律通行，不得更改，所谓“格里哥乐歌”（Gregorianscher Gesang）者是也。然阿博罗及格里哥大帝所采用之教堂乐歌，其内容均为希腊式之“单音音乐”，到第八九世纪时，始有教徒将前此“格里哥乐歌”之以单音歌唱者，改为复音歌唱，换言之，即于“格里哥乐歌”原来调子固有音节之外，更杂以他音，同时合唱，所谓Organum、Diskantus、Fauxbourdon各种“复音音乐”，乃相继而起，流行直至第十三世纪。

从第十四世纪起，此种“复音音乐”，渐流为“对谱音乐”（Kontrapunkt）。何谓“对谱音乐”？译言之，即为“谱对谱”之意。换言之，即一调之中，数种声音同时合奏，而此数种声音，皆各自独立平等，无主奴之分，此种自为门户并肩而立之数种声音，同时各自往前奏去，合奏结果，自然得着一种谐和（Harmonie）。如此艺术，实为空前发现。当时最擅此技，极负盛名者，当推荷兰各大音乐家。自一四五〇年至一六〇〇年之际，实为荷兰音乐横行时代，所有罗马、维也纳、巴黎以及其他各处名都大邑之教堂乐师、歌者位置，多为荷兰人所占，并大布其“对谱音乐”之学说焉。

然美术最高目的，不在花头众多，外表美观，而在内心表现，神与艺化。惜当时流

行之对谱音乐，竟大违此理，凡听其音乐者，但感其艺术之高，入耳之美，此外则无所得也。而况天主教堂之用音乐，原欲使听众静心洗虑，坚其信仰，今若奏此五花八门之音乐，反使听众耳眩神浮，圣歌本意，悉为所掩。同时天主教堂又受路德改革宗教之影响（路德生于一四八三年，殁于一五四六年，其所采用之乐歌，极为简单，多能激发教徒信心），乃于一五四五年至一五六三年间之“天主牧师会议”，提出改良乐歌之案，并于一五六四年议决，如改良不成，决将音乐驱出教堂，于是欧洲音乐之向为天主教堂所卵翼者，至是将一足踢诸大门之外。

于此千钧一发之时，有意大利人巴纳斯里拿（Palestrina）其人者，本为教堂乐师及歌者，教章歌者例不得娶，而此君则大娶特娶，因而被革，自分不复再为世重矣。从此潜心究乐，颇有心得，会天主教堂有尽逐音乐于教堂以外之议，彼乃于一五六四年之牧师会议，献乐三篇，大为一般牧师所赏，驱逐音乐之议乃辍。巴氏旋授为教皇歌会乐师，于一五九四年病故。巴氏对于音乐，并无所发明，不过将前此荷兰流行之“对谱音乐”，能使其简单明了表现内心而已。同时德国门兴方面有荷兰人那锁（Lasso）者，其所致力及成就，亦与巴氏相似，并于同年（一五九四年）病殁，学者称为德国之巴纳斯里拿马。故欧洲“复音音乐”自第八世纪以来，直至巴那两氏始告一段落，后此则又另为一时代矣。

细观上面所述，则知巴那两氏对于“复音音乐”之功，系使其由混杂而趋于明晰，有如点石成金，然金质虽成，而石形未变。换言之，“复音音乐”之内容虽大有进步（能表现内心），而其形式则依然故我（仍为对谱音乐）。直至第十七世纪之初，意大利之佛鲁冷池（Florenz）地方，受文艺复兴潮流影响，一般知名之士，群集于伯爵巴尔底（Bardi）宅中，主张恢复古代希腊艺术。吾前文曾言希腊音乐为“单音音乐”，而非后代之“复音音乐”，于是佛鲁冷池诸名士直指后来各种自为门户并肩而立之“复音音乐”为群龙无首，不复如古代希腊音乐之简单深永。感叹之余，因而发生所谓“主音音乐”（begleitete Monodie）。何谓“主音音乐”？即一调中，以一音为主，而以其他同时合奏之音为附，前者称为主调（Melodie），后者称为谐和（Harmonie），前者如人之身体，后者如人之衣服，前者之职责在代表思想，后者之职责在渲染颜色。故就表面观之，“主音音乐”虽亦系同时数音齐发，然其中有主有奴，有正有从，与前次之“复音音乐”大异，而与希腊之“单音音乐”反有相同之点也当时佛鲁冷池之诸音乐家中，如喀车里（Caccini，生于一五五〇年，殁于一六一八年）、陌李（Peri，生于一五六一年，殁于一六三三年）、费打拿（Viadana，生于一五六四年，殁于一六四五年）、喀哇里利（Cavalieri，生于一五五〇年，殁于一六〇二年）等，或于民间歌剧，或于教堂音乐，皆循此趋势以前进，为今日音乐之先河。

读者诸君读吾文至此，当知欧洲音乐进化程序，其始也“单音音乐”，自古代至纪

元后第九世纪（其时约在吾国唐昭宗时代），其继也“复音音乐”，自第九世纪以至第十六世纪（其时约在明神宗时代），其后也“主音音乐”，自第十七世纪以迄今日。屈指“主音音乐”之欧洲，盖已有三百余年之历史矣。

德国之加入音乐世界，实自十八世纪始，其时适在旧乐（复音音乐）尚未全亡，新乐（主音音乐）又未成熟之际。日耳曼民族以其来自森林之故，富于沉毅精神，深于内心生活，值此新旧绝续之交，忽产生两大伟人，一曰巴赫（Bach），二曰亨登（Händel），将此新旧两大潮流融合一炉，贯以日耳曼民族之深厚精神，遂开后此音乐界之未有奇观。

（三）德国音乐之始祖

天地生材，往往无独有偶。在吾国诗人中，既有杜工部，同时又有李太白。在德国诗人中，既有哥德（Goethe），同时又有喜来（Schiller）。其在音乐界中亦然，既有巴纳斯里拿（Palestrina），同时又有那锁（Lasso）；（二人皆十六世纪音乐大家，其功绩声誉皆极相似，且系同年而死。）既有巴赫（Bach），同时又有亨登（Händel）。巴赫产于德之 Eisenach，亨登产于德之 Halle，其间不过数钟火车之遥。巴赫生于一六八五年三月二十一日，亨登生于一六八五年二月二十三日，相距仅有四个礼拜之久。而二人在德国音乐历史上之价值，又复彼此相等。现在德国学者每论当时音乐，辄将巴亨二氏并举，事之凑巧盖未有过于此者。惟巴亨两氏，生虽同时，住虽同里，而两人之身世性情，则大为相异。因之，其遭遇，其成就，亦复彼此悬殊，此又不可不知者也。巴赫赋性孤冷，故所如不偶；亨登则习性豪迈，故所遇多佳。因而巴赫只得伏处本国，每年薪水不过二百马克以上（在 Arnstadt 教堂充当乐师时，每年薪水七十三个 Taler，计合马克二百以上），而同时亨登则遍游欧洲，其在外国所得薪水，每年约有数千马克以上，其相差有如此之巨者。因物质之关系，遂不免影响于精神生活，巴赫之成就，大多在教堂音乐方面，深厚沉郁，是其所长。亨登之成就，则多在歌场音乐方面，豪华壮丽，独擅其胜。盖巴赫所交游者，皆道貌岩岩之牧师，而亨登所往还者，则为穷极奢侈之贵族，观感既不相同，成就亦因而大异，遂使此一对生同年居同里之两大音乐伟人，有如在山同源之水，南北各异其流，成为长江大川，彼此不复再会（巴赫亨登两人，终身未尝一晤，某次亨登由英返里 Halle，巴赫自来比锡 Leipzig 遣其子 Fraiedemann 往迎亨

登，至来比锡一聚，盖其时巴赫正在病中，不能亲身往会也，然亨登因时间太促，竟无暇一晤)。造化小儿，亦可谓善于弄巧矣。

巴赫，一六八五年生于德之 Eisenach，出自德国最有名之音乐世家，少时曾习乐于其父，九岁母死，十岁父亡，巴氏乃往依其兄为生，其兄亦为教堂乐师，继续教导巴氏，惟其兄性颇自私，常有名家乐谱，故意藏诸柜中，不令其弟学习。巴氏一日探知，遂乘机将此谱窃出，于月下抄写（论者谓巴氏晚年失明，其机或兆于此)，抄写既竣，复为其兄发见夺去，可谓酷矣。十五岁赴 Luneberg 习唱歌，十八岁授威马（Weimar）皇家提琴（Violin）乐师之职。未几，复赴 Arnstadt 充任教堂乐师，每年薪水七十三个 Taler。其时 Lubeck 地方有著名风琴（Orgel）乐师 Buxtehude 者，在彼奏乐，巴氏特步行前往该处学习，归时已逾假期，居然未为当局者所开除，于此足见巴氏其时已渐为人所器重矣。二十二岁为 Mublhanseh 之教堂风琴乐师（Organist)，谱 Rarskantate 之乐。翌年复赴威马旧游之地，担任皇家风琴乐师之职。一七一七年曾一度前往德兰斯登 (Dresden)，其时适有法国风琴名手 Marchand 者，在该处奏乐，将与巴氏在某总长宅内一决雌雄。惟未决之先，该法人曾窃听巴氏奏乐一次，自知不敌，即日遁去。盖法人之乐，注重外观，而巴氏则表现内心也。同年（时三十二岁）复往 Kothen，任为皇家音乐监督，该地皇室异常俭朴，竟无风琴（Orgel）设备，巴氏前此心血多用之于 Kantate Orgelchoral 等等教堂音乐者，至是不能不改向 Duette、Terzette、Quartette 等等之客厅音乐（Kammermusik）一途，于彼之音乐生涯，又复另开蹊径。一七二三年（时三十八岁)，赴莱比锡，应该地教堂之聘，自是以后，长留此地，以至于死，死时年仅六十有六，时一七五〇年七月二十八日也。其最大著作如 Matthauspassion H. Moll Messe、Kantate、Wahltemperierte Klaveir 等等，皆为千古不朽之作。盖巴赫身逢旧乐 (对谱音乐）未亡，新乐（主音音乐）方起之时，彼能将两大潮流，融合而贯通之，开辟后来无限之途径。彼在乐中之地位，有如吾国诗中之杜甫。然当时能了解其伟大者，实无有几人也。巴赫之见重于德国乐界，实至十九世纪始，至今日则有如日之在天矣。

亨登，一六八五年生于德之 Halle，其父为皇家理发匠，常令其子学习法律，惟亨氏性喜音乐，自少已然，因不忍违父之命，于其父死后，犹在本地大学研究法律一年，直至一七〇三年（时十八岁）始放弃学习法律之念，前往汉堡（Hamburg）研究歌剧，盖德国歌剧（Oper）以汉堡发达为最早。欧洲之公共剧场，则自一六七八年之汉堡剧场为始。故当时汉堡颇负有德国歌剧中心之重望，亨氏特往该城研究，并于其时作歌剧二：一为 Almira，二为 Nero，在该地开演，颇受一般人士欢迎。其时意大利歌剧为全欧推重，故亨氏于一七〇七年（时二十二岁）赴意大利，从各大名家游，因而彼之歌剧，颇受意大利影响。在意大利时，即受英人之聘，前往伦敦奏乐，彼乃于一七一〇年

道经德境 Lannover，小作勾留，转赴伦敦。当时英国歌剧，亦隶于意大利旗帜之下，英国人士每将意大利歌剧之残篇断简，改头换面，缀为新戏。自亨氏到英后，连谱意大利式之新剧数出，一般人士无不嗜之若狂，其后亨氏在英建立歌剧学院（Opernakademie），声誉因而日隆，牛津大学曾欲赠亨氏以博士学位，事为亨氏所拒。惟亨氏自五十六岁以后，辄喜作 Oratorium（乐名，内容似歌剧，惟无做工），彼之精华，亦萃集于此。故亨氏名著，多成于五十六岁至六十六岁之间，而前清所作之歌剧则不与焉。亨氏一七五九年四月十四日死于伦敦，享年七十有四。

亨氏之 Oratorium，善于描写刻画，学者称为“客观音乐”（Objektive Musik），而巴赫之长，则在自然流露，学者呼为“主观音乐”（Subjective Musik）。究竟“主观音乐”与“客观音乐”孰优孰劣，此固为今日音乐界之一大问题，他日尚当详为论列者也。

（四）德国乐中之三杰

昔人有句云，“自古诗人多入蜀”，如杜工部、陆放翁、黄山谷，其最著者也。至今成都浣花溪畔，工部草堂，犹有三公遗像，合祀一堂，蜀人颜其额曰“诗中三杰”。此例颇与欧洲之“维也纳乐中三杰”相似。盖维也纳者，山明水秀，欧洲之蜀地；音乐家者，闲情逸意，欧洲之“声的诗人”（Tondichter）也。古今欧洲各大音乐家，大半皆曾寄迹于维也纳城畔，至今维也纳中央墓地（Wiener Zentralfriedhof）之中，犹将各大音乐家之墓，聚列一处，如摩擦耳提（Mozart）、白堤火粉（Beethoven）、许伯提（Schubert）、约翰史特老司（Johann Strauss）、柏纳谟斯（Brahms）是也。即如现在德国最著名之音乐大家锐理贤史特老司（Richard Strauss），亦在维也纳担任国家剧院监督之职，亦一例也。在维也纳各大音乐家中，其性质相近时代相同者，为海登（Haydn）、摩擦耳提、白堤火粉三氏，世人呼之为“维也纳三杰”（Drei Wiener Grossmeister），与吾蜀之“诗中三杰”，可谓遥遥相对。

欧洲音乐，自巴纳斯里拿（Palestrina）、那锁（Lasso）两人，将前此流行之荷兰式“复音音乐”，使其由混乱而趋于明晰以后，可谓告一段落。自德国巴赫（Bach）、亨登（Händel）两人复将“复音音乐”与“主音音乐”新旧两大潮流融合一炉而后，可谓第二段落。自“维也纳三杰”出世，尽袭前人所有遗产，而加以千锤百炼，造成今日空前绝后之伟业，可谓第三段落。自“维也纳三杰”而后，欧洲音乐，登峰造极，前

乎此者不足以比其完备，后乎此者（十九世纪以后之音乐）又不足以比其宏深，有如吾国，诗自杜李而后，词自宋元而后，已达最高之点，后之作者实难乎其为继矣。

吾前文所述巴赫、亨登两氏著作，其最重要者，如巴赫之 Mathaus Passion、H Moll Messe、Kantate 等，亨登之 Oratorium、Oper 等，皆属于“歌唱音乐”（Vokalmusik）方面，换言之，即歌唱而用乐器相伴，有如吾国之庙堂乐歌，以及民间之歌剧、滩簧是也（在十五世纪中叶以后，欧洲教堂之“复音音乐”，有时全用各种歌喉合奏，不杂丝毫乐器，世人称为 A Cappella 式）。反之，纯用乐器，不杂歌唱之“乐器音乐”（Instrumentmusik），则至“维也纳三杰”而后，始大放光明。在“维也纳三杰”以前，对于“乐器音乐”，最有功劳者，当推巴赫之两子，以及史达米迟 Stamitz 三人。

巴赫共有子女二十人（巴赫前后曾娶妻两次），计子十一，女九，除陆续夭折外，至巴赫死时，尚遗六子四女。其中有子二人，能继父业，一曰 Karl Philipp Emanuel Bach，生于一七一四年，殁于一七八八年，德人呼为“柏林巴赫”，以其常住柏林也。一曰 Johann Christian Bach，生于一七三五年，殁于一七八二年，德人呼为“英国巴赫”，以其常住伦敦也。柏林巴赫对于“钢琴琐娜台”（Klavier Sonate，乐名，其详见后），甚有功绩，学者至称彼为“近世乐器音乐之父”（Der Vater des Modernen Instrumentalstils）。柏林巴赫常侍佛里德里徐大帝（Friedrich d. Gr.）于柏林王宫，直至一七六七年，始赴汉堡，充当教堂乐师，即卒于此。英国巴赫自一七六二年起，任为英国皇家乐师，使伦敦之音乐会（Orchester Konzerte）大有进步，在一七七五年之顷，享世界之盛名之巴赫，既非老巴赫，亦非柏林巴赫，实为此英国巴赫也。除上述两位巴赫外，其于“乐器音乐”最有成绩者，当首推史达米迟（生于一七一七年，殁于一七五七年）。史氏曾创立马海谟学校（Mannheimer Schule，马海谟，地名，在中部德意志）。该校在十八世纪中叶，实为欧洲“乐器音乐”之中心，而史氏则其首功也。惟史氏在德国音乐史上之位置，直至今日始为人所重视，从前编音乐史者，多于巴赫亨登两人之后，即直接继以“维也纳三杰”，而对于其中史达米迟之一段功绩，则忽略看过。迨至近时，研究音乐史者，日益精密，始将史氏价值，重新估定。记者往日欲购史氏著作，询之书贾，竟无识其名者，继乃于故纸堆中，始购得史氏乐谱一篇焉。

吾人研究历史，最宜注意其转弯变化之处，故记者于此等处不厌求详，然偶一提笔，竟不觉占去如许篇幅，今请言归本传，敬与诸君一谈“维也纳三杰”之音乐生活。

海登，奥人，生于一七三二年，殁于一八〇九年，为车匠之子。于八岁时，即赴维也纳，习唱歌，其后勤研乐学，常为贵族乐师。一七九〇年，为伦敦音乐会所聘请，奏“生风里”（Symphonie，乐名）六篇，酬英金七百镑，奏乐结果，颇受欢迎，牛津大学授以博士，声名溢于全欧。此后常往来于欧洲大陆英伦三岛之间，一七九五年复回维也

纳，作 Oratorium 两篇，一为 Schopfung，二为 Jahreszeiten，为彼之“歌唱音乐”名著，其时约在六十五岁以后也。彼临终之前数日，适为法国拿破仑占领维也纳之时，海登以七十七岁之老人，睹此国破家亡之惨剧，不竟大痛而逝，时一八〇九年五月三十一日也。海登之名著，除上述之两篇 Oratorium 外，当推“生风里”一百二十五种。近代“乐器音乐”，有主要乐谱两种，一曰“琐娜台”（Sonate），二曰“生风里”（Symphonie），所谓“琐娜台”者，大半由四篇乐章（一 Allegro、二 Andante、三 Scherzo、四 Finale）所组成，用一种或两种乐器（钢琴〔Klavier〕及提琴〔Violin〕）以奏之者。所谓“生风里”者，其性质与“琐娜台”全同，其相异者不过“生风里”为多数音乐 Orchester 合奏。海登于“生风里”一道，极为见长，彼之音乐特色，纯在愉快活泼，诙谐自然，寻不出半点悲观厌世残忍恐怖之意，恰与彼之性情为人相似。故彼之音乐，实为一种“我”之表现，学者称为主观的音乐。今且举二事以证吾说。海登娶妻不良，妒悍无比，而彼与之夷然相处者竟四十年，其性情之愉快洒脱可想而知。又彼曾作“生风里”一篇，名曰“生风里与击鼓”（Symphoniemiet dem Paukenschlag），于曲终之际，陡然击鼓一声，盖彼常奏“生风里”于王公大人之前，其乐调之柔和，每使闻者怡然入梦，比见听者皆睡，乃陡然击鼓一声，使合座为之惊醒，其诙谐，可以从此略见一斑矣。

摩擦耳提，奥人，生于一七五六年，音乐界中之神童也，其父亦为音乐名家。摩氏于五六岁，有人赠与小提琴一具，彼常日夜练习，并名其琴曰“牛油提琴”（Butter geige），盖以其美，可以比之牛油也。一日彼要求其父，参与家中举行之音乐大会，其父笑而应之，众客复加以怂恿，彼竟能奏演如法，合座无不大惊，时仅五六龄之童子也。自六岁起，即与其姊（年仅十一岁）随父游遍全欧，凡繁盛都市如维也纳、巴黎、伦敦、海牙等处，无不举行音乐大会，所在王公大人，皆惊为天才，特别爱护，诗人名士，更制为歌曲，以赞此神童。论者多谓摩氏五岁，即已开始制谱，其父亦常语人云，“吾子八岁时所知者，多为他人四十岁时始能了解者”云云。惟此童子时被人尊为天使之摩氏，至晚年乃落魄无聊，至于不可思议。彼于一七八一年娶妻，其妻不善理家，故彼常在穷迫之中，同时复受他人排挤，未得良好位置。彼于一七八九年曾到柏林奏乐，大为佛里德理徐威廉第二（Friedrich Wilhelm II）所赏，愿以三千 Talel（约合金马克一万）一年，请其供职内廷，此实为穷愁中唯一机会，然摩氏又以国家主义观念之故，不愿以奥人而受普鲁士朝廷之职，决然谢去。一七九一年卒于维也纳，彼之葬仪，极为简单，伴殡友朋，皆送至半途而返，一世天生奇才，由葬者委于丛葬之中以去，至今吾人犹不知其遗骸所在。前面所谓维也纳中央墓地内之摩氏坟墓，乃系一种名誉墓，而非遗骸墓也。摩氏之“乐器音乐”著作，系直接承继海登（海氏为摩氏前辈，然海氏较摩氏后死者，实十有八年）。至于“歌唱音乐”方面，其最擅名之作，当为趣剧

(Komische Oper)。趣剧发源于意大利，而大盛于摩氏。摩氏趣剧中之最有名者，为Die Hochzeit des Figaro，摩氏音乐之特色，在能融合意大利式之轻倩与德意志式之深厚为一气。且彼曾游历全欧各国，兼采众长，故彼之音乐无论任何民族，均能领其神味。世人因此称彼为“国际音乐家”，又誉彼曰包罗万有（Universelle）。至于乐之性质，亦颇愉快活泼，与海登相近。

白堤火粉，德人，祖籍荷兰，生于一七七〇年，殁于一八二七年，其父为音乐家，白氏初受业于其父，其后为海登之及门弟子。一七九二年到维也纳，与公卿大夫游，然彼素性崇拜民主政治，常目一切君主为专制魔王。一八一四年“维也纳会议”各国政治领袖齐集奥京，彼常出入于王侯帝相之间，傲然自大，自命为“美术之王”（Konig der Kunst），当法国拿破仑，尚未帝制自为之时，彼常误以拿氏为共和领袖，曾制“生风里”一篇，献与拿氏以表其尊崇之意。及乐章未献，而拿氏野心已露，彼闻之大怒，立将乐章签面撕去，不复再献，其醉心共和政治有如此者。彼在维也纳，既出入王侯帝相之间，彼之著作又复得价甚多，故其经济状况，颇称裕如，远不似摩氏之窘。惟彼自三十岁以后，即病耳聋之症，烦恼丛生。其后复因彼之兄弟病故，遗有一子，嘱彼担任管理之责，而此子为人无行，更使彼关心系念，因此之故，耳既不聪，心尤烦闷，发为音乐，备极忧伤。本来悲观主义为十九世纪音乐之特色，溯其源流，则以白氏为始。德国音乐中之有白堤火粉，犹吾国文学中之有屈子《离骚》，实为忧思郁结千古不朽之作。彼之最大著作，为“生风里”九种、“琐娜台”若干，此外富有价值之作，尚属不少，要之彼为近世“乐器音乐”之巨擘，自古迄今，尚未有出其右者。惟彼之音乐，极不易懂，其第九“生风里”，至欧人能了解者，尚不多觏，盖彼自耳聋后，纯系内心生活，与外界完全隔绝，彼之思想境界，既与众不同，因而发为音乐，亦非众所能易解也。

由此观之，所谓“维也纳三杰”者，海摩两氏则喜为和悦之音，而白堤火粉，则富于忧哀之思，其在音乐上之价值，则白氏尤较海摩两氏为高深宏大，故德人对之，尊若天神。惟吾人于此有一事不可忘者，即白氏著作实已立足于海摩两氏肩上，使无海摩两氏，亦未必有今日之白堤火粉也。

（五）三杰以后之音乐

欧洲音乐自“维也纳三杰”而后，可谓登峰造极，来者颇难为继，已如前文所述。

因此之故，若欲于三杰以后，昂然突出，其势非另辟蹊径不可，而十九世纪之特殊音乐，遂亦应此要求产生。此诚所谓“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”者矣。

在“维也纳三杰”之中，以海登（卒于一八〇九年）、摩擦耳堤（卒于一七九一年）两人先殁，而白堤火粉之死为最后（卒于一八二七年），故白堤火粉之音乐，实负有承上启下之资格。一方为完成十七世纪以来之大业（十七世纪初叶发生之“主音音乐”，至白氏始发育完成，而且特别在“乐器音乐”方面），他方又为开创十九世纪以后之新机（如十九世纪之罗曼主义、悲观主义是）。譬如有山一座，白氏行至最高峰头，前顾山南为一境界，回首山北又为一境界，而己身则介乎两者最高之处也。十九世纪之音乐，其特色有三，一曰罗曼主义，二曰悲观主义，三曰客观主义，兹请分述如左。

（一）罗曼主义　罗曼派（Romantiker）为古典派（Klassiker）之对待名词，古典派音乐家对于形式（Form）与实质（Elementar）并重，而罗曼派音乐家则实质重于形式；古典派音乐家对于美观（Schön）与要义（Bedensam）并重，而罗曼派音乐家则要义重于美观。换言之，欧洲古典派之重视形式与美观，有如吾国旧诗人之考究格律与字眼；欧洲罗曼派之重视实质与要义，有如吾国新诗人之注意内容与作用。质言之，罗曼主义者，一种解放运动而已。此种解放运动之由来，当自法兰西大革命始，法国革命，不但欧洲政治为之动摇，即旧时文艺亦复受其影响。在音乐界中，如巴赫海登辈，皆属于古典主义一派，而魏伯尔（Weber）薛满（Schumann）辈，则属于罗曼主义一派。至于白堤火粉则在其晚年著作之中，凡简单形式不足以含容其伟大思想者，彼皆破坏而扩张之，但其扩张之程度，以能含容其伟大思想而止，与后来罗曼派之专问内容不管形式者不同也。此外罗曼派音乐家，尤有一种特征，即喜用荒渺玄奇材料，或东洋诸国故事，如罗曼派领袖魏伯尔之（Freischutz）是也。

（二）悲观主义　悲观思想之发达，亦与法兰西大革命同时，其流入德国诗词也，见于 Sturm und Drang 时代；其谱入德国音乐也，则自白堤火粉始。所有十九世纪音乐，无不受此潮流影响，如薛满（Schumann）伯尔柳迟（Berlioz）李斯志（Liszt）柏纳谟斯（Brahms）等其最著者也。其有以现状为满足而不露厌世失望之态者，则其人之著作，必带有几分模仿前代古典派之色彩，如门登思宋（Mendelssohn）等是也。故悲观思想实为十九世纪音乐之特色，是所谓无病而呻耶？抑真系有病而不得不呻耶？呜呼，众生方且酣歌醉舞于物质文明强权势力之上，彼音乐家，何为而独具此哀感也。

（三）客观主义　世人多称十九世纪为主观音乐发达时代，盖以罗曼派之基础，系筑于主观论哲学（Subjektivitat）之上也。其实吾人若就他方面观之，则十九世纪以来之音乐，又无不偏于描写（Darstellung）方面，客观方面，换言之，即对于客观事物，而用音乐以描写者也。譬如白堤火粉之著作，其一种精神痛苦之表现，尚系由乐中自然

流露而出，彼故无意描写也。至薛满辈则对于此种精神痛苦，加以客观的描写，不复如前此之专用主观的感觉矣。其末流遂发生所谓“命题音乐”（Programmusik），即每篇音乐，均有一题目，以表示乐中所写者何事，一如吾人作诗，先有题目，然后再按题作诗，以表明吾人所咏者何物。一言以蔽之，主观音乐，系将自己感觉，于无意中自然流露，使闻者一闻斯音，立即与作者同其感觉，是作者与闻者之间，其作用为直接的也。客观音乐，系欲于音乐中，有意描写其事，使闻者一闻斯乐，先须了解作者所写者为何事，然后再与乐中所写之某事同其感觉，是作者与闻者之间，其作用为间接的也。吾人每读苏李别诗，立即离愁满胸，直觉良时不再，离别须臾，有如苏李，身处其境。再读江淹别赋，则须先知江淹所描写者为何事，然后始感觉文中所描写之“春草碧色春水绿波”为千古写别佳句，此亦直接与间接之分，亦即主观客观之判也。

上述三种，即为欧洲十九世纪音乐之特色，此外尚有两事，亦颇惹人注目。其一，即十九世纪之音乐大家，同时多兼为论坛健者，不但欲以其艺惊人，更欲以其说胜人，如薛满则办有杂志一种，名曰《音乐新刊》（Neue Zeitschrift für Musik），伯尔柳迟则为下列各报 Korrespondant、Nevue Européenne、Courier de L' Europe、Journal des Debats、Gazette Musicale de Paris 之音乐论文主笔，瓦庚来（Wagner）则著有《美术与革命》（Die Kunst und die Revolution）、《将来之艺术品》（Das Kunst Werk der Zukunft）、《美术与风土》（Kunst und Klima）、《将来音乐》Zukunftsmusik 等书多种。其余如李斯志及史特老司（R. Strauss）辈更无不执笔为文，以鼓吹其主义，持与前代专心制谱不好辩论之巴赫亨登以及“维也纳三杰”相较，可谓颇异其趣（十九世纪以前亦有许多音乐批评家，然大抵非音乐家自身为之）。此为十九世纪之第一特点。其二，前代音乐家之著作，如巴赫，如摩擦耳提，如白堤火粉诸人，在当时颇少知音。艰险间有一二了解之人，亦远不如今日尊崇之盛。巴赫著作直至十九世纪中叶薛满等所组织之“来比锡巴赫研究会”时，始行发刊巴赫全集，到一九〇〇年，复有“新巴赫研究会”之设，常常演奏巴赫著作为之传布，即巴赫最有名之 Matthaus Passion，亦到一八二九年，始由音乐名家门登思宋寻出再演，距巴赫死时亦已八十年矣。若摩擦耳提晚年，更奔波流离，不能得一良好位置，即其最得意之趣剧 Die Hochzeit des Figaro，在维也纳开演，亦几乎落第。至于白堤火粉在维也纳演奏其生平杰作“生风里”时，竟有人发为讥刺之词曰：“我宁肯给他几个可仑，不愿往下再听。”孰知今日之摩白两氏，竟为人所重视，有如天神也哉。故十九世纪亦可谓为善解古乐之时代，此又为另一特点。惟所谓长于论辩也，善解古乐也，皆偏于理智作用者也，而音乐之要素，则全在感情，今人感情远不如前人感情之厚，故今代音乐亦不如前代音乐之善，或亦为其原因之一欤？吾尝谓中国诗歌，以艺术论，可谓代有增进（如诗至排律，可谓巧到极处），然而今人之诗

终不如古人者，盖以今人感情不如古人感情之厚也。诗之为物，亦以感情为其要素，艺术虽增，毫无裨益，故无感情者，不能作诗，亦不能制乐也。质诸读者，以为何如?

（六）十九世纪之名家

十九世纪之德国音乐，可以分为三类考察：一曰乐器音乐（Instrumentalmusik），以白堤火粉（Beethoven）为首；二曰诗歌音乐（Liedkomposition），以许伯提（Schubert）为首；三曰歌剧音乐（Oper），以魏伯尔（Weber）为首。除歌剧音乐当另有专篇介绍外，兹篇所述者，仅限于“乐器音乐”及“诗歌音乐”两种。

（一）乐器音乐　白堤火粉为十九世纪“乐器音乐”之元勋，前乎此者既不足以比其完备，后乎此者又不足以比其宏深，其详已于日前文论述，兹不再赘。除白氏外，其次当为门登思宋 Mendelssohn 氏，氏为德籍犹太人，生于一八〇九年，死于一八四七年，幼有神童之名，九岁即已登台奏乐，十一岁遂开始制谱。在欧洲音乐家中，称为神童而少年夭折者共有四人，一为摩擦耳提，年仅三十五岁，二为许伯提，年仅三十一岁，三为门登思宋，年仅三十八岁，四为曲冰（Chopin），年仅三十九岁。其在音乐史上之位置，亦复彼此相等，可谓巧极。门登思宋自一八三五年起，在来比锡担任音乐会监督，并建设“音乐学院”（Konservatorium），一时来比锡又称为欧洲音乐界之中心，氏之名著为 Ouverture 以及 Oratorium 等等。除门氏外，再其次当为薛满（Schumann），薛氏德人，生于一八一〇年，死于一八五六年，德国音乐家中之具有世界智识驰骋论坛者，当以薛氏为始。彼于少时曾习法律，后乃改学音乐，并办杂志一种，名曰《音乐新刊》(Neue Zeitschrift für Musik)，德国音乐前途，因彼而促进者，实属不少。彼之著作，除“诗歌音乐”外，其次多偏于钢琴方面，惟其人善于小规模之著作，而不长于大章法之乐谱，其后勉强为之，卒至伤损脑部，病狂而死。与薛氏同时之音乐家，最为薛氏所赞赏者，当推曲冰，曲氏波兰人，生于一八一〇年，死于一八四九年，曲氏以亡国之身，发为哀郁之音，然其中复兼带骑士勇敢习气，不忘波兰民族本性。所著亦以钢琴方面为主，为纯粹之主观音乐，换言之，彼之哀感，皆系自然流露，而非加以描写刻画者也。与曲氏同时之音乐家，而与曲氏极端相反者，则为伯尔柳迟（Berlioz），伯氏法人，生于一八〇三年，死于一八六九年，为“命题音乐”（Programmusik）之祖，换言之，即注重客观描写者也。彼虽系法人，然彼常称德国为其“精神故乡”，因

德国方面了解彼者，实较法国为多也。所著以“生风里”为最善。彼又担任各报音乐论文主笔，以鼓吹其所谓“命题音乐”，其徒之过激者，常谓无论何种音乐，皆须有所描写，凡乐中无物者，皆空乐也。从此以后，客观音乐遂高揭党纲，与主观音乐对峙，一如国中之有两大政党焉。继伯氏而起者，当为李斯志（Liszt）氏，氏为匈牙利人，生于一八一一年，死于一八八六年，极表同情于伯尔柳迟，彼以为乐之为道，有如诗歌，可以用为描写事物之具，故彼所作乐谱，竟名之为“生风里诗”（Symphonische Dichtungen）。彼初游巴黎，后居德国，著作极为宏富。继李氏而起者，又有两人，其一为史特老司（R. Strauss），德人，生于一八六四年，现任维也纳国家剧院监督，为“命题音乐”之极端派。彼于其所作《白堤火粉传》中，曾谓世界上实无主观音乐之一物，盖未有音乐而无所描写者也云云。史氏为现代生存之音乐名家，崇拜者则尊为天神，反对者则又斥为魔鬼，其实音乐之为物，不过发展吾人之感情而已，岂可以笔墨语言争耶。山间之泉声，林中之鸟语，固常惠我以绝妙之音乐矣，其为“客观音乐”乎，抑为“主观音乐”乎，问之泉，泉固不能答，叩之鸟，鸟亦不自知也。其二为博鲁凯来（Bruckner），奥人，生于一八二四年，死于一八六九年，其著作趋势，颇与李斯志相同，彼在维也纳音乐界中，常与同时之柏纳谟斯（Brahms，德人，生于一八三三年，死于一八九七年），分树两派。盖博氏系主张客观音乐，继述李斯志之学说者也；而柏氏则主张主观音乐，遥接“维也纳三杰”之余绪者也。维也纳人士，竟因此而分为袒博袒柏两派，互争上风，各不相下。其时有奥人马乃儿（Mahler）者（生于一八六〇年，死于一九一一年），其所著述，颇近于折衷两派。反之，有德人芮克尔（Reger）者（生于一八七三年，死于一九一六年），其所著作，则又偏于柏纳谟斯一派焉。要之，十九世纪以来之音乐名家，类皆理智日益发达，主观与客观两派，闹个不休，而对于真正音乐之创作，则每人仅有一艺之长，欲求如巴赫，如白堤火粉之深厚宏大，则不可得矣。

（二）诗歌音乐　“诗歌音乐”（Liedkomposition）者，即诗歌谱入音乐之谓也。诗歌谱入音乐之举，古代希腊即已盛行，自初期文艺复兴时起（约在十四世纪），直至第十六世纪止，此种“诗歌音乐”，一时又成为风气，如 Madrigal Balladen Canzonen、Caccias 等歌之类是也。惟自十七世纪以来，“诗歌音乐”为之中断者，又二百年，直到十九世纪，乃复否极泰来，重整旗鼓，其开国元勋，当推少年夭折之奥国音乐名家许伯提（Schubert）氏。氏生于一七九七年，死于一八二八年，所作诗歌乐谱，共有六百零三首，大抵皆选自名家之诗，其中属于德国大诗人哥德（Goethe）者，约有百首。至于“乐器音乐”著作中，如 C dur H Moll，C Moll 之“生风里”（Symphonie），亦极著名。继许氏而起者，则为前文已举之薛满，薛氏少时颇爱其师 Wieck 之女，欲与之缔婚，而其师因嫌薛氏无相当位置之故，竟拒绝之，惟薛氏百折千回终达目的，于一八四〇年

实行婚礼，既婚之后，爱情尤热，诗歌音乐之兴，不禁为之大动，连篇累牍，汹涌而出，在“诗歌音乐”中，遂赢得一重要之位置焉。惟薛氏因病指之故，不复再弄钢琴，每有所作，辄令其所爱为之一奏，直至薛氏死后，其妻犹在德国钢琴界中，称为名手，往往登台献技。在“诗歌音乐”中除许薛两氏而外，其次当为吕威（Löwe）胡朗池（Franz）叶申（Jensen）柏纳谟斯（Brahms）吴尔湖（Wolf）诸人。吕威德人，生于一七九六年，死于一八六九年，其所著以 Balladen 为最善。胡朗池德人，生于一八一五年，死于一八九二年，所著“诗歌音乐”篇幅虽短，而韵味甚长，其整理巴赫亨登两氏著作之功，尤为人所称道。叶申德人，生于一八三七年，死于一八七九年，其所谱“诗歌音乐”，类皆柔和可爱。柏纳谟斯德人，在“乐器音乐”中，为“维也纳三杰”之承继人，已如前面所述，其于“诗歌音乐”，亦复称为国手，彼在“维也纳中央墓地”之中，与“乐器音乐”大王白堤火粉、“诗歌音乐”元勋许伯提两人之墓并列，可谓当矣。吴尔湖奥人，生于一八六〇年，死于一九〇三年，为许伯提之后起者，并于其中参以现代思潮，为“诗歌音乐”中之第一流人才，不幸病狂而死，死时年仅四十三岁。要之欧洲“诗歌音乐”在十九世纪，颇称发达，足供吾人参考之处不少，回顾吾国，古今诗歌可谱者甚多，竟无人从事于此，殊可惜也。

（七）德国乐中之歌剧（上）

吾前文曾言德国之加入欧洲音乐世界，系自十八世纪始，其于歌剧也亦然。德国歌剧可以分为两期，第一期为古鹿垓（Gluck）之旧剧改革运动，第二期为魏伯尔（Weber）之国剧建设运动，今请先言第一期改革运动。

欧洲歌剧（Oper），肇自希腊，当纪元后一六〇〇年之顷，意大利北部佛鲁冷池（Florenz）地方，受文艺复兴潮流影响，一般知名人士，咸集于伯爵巴尔底（Bardi）宅内，主张恢复古代希腊文艺，而歌剧亦为其中之一。当时音乐家中，如（陌李 Peri，生于一五六一年，死于一六三三年）、喀车里（Caccini，生于一五五〇年，死于一六一八年）辈所谱之歌剧 Daphne，Euridice 等等，其取材多从希腊，且剧中极注重“吟诵”（Recitativ）以免辞意为音乐所掩（吟诵为歌剧中之一部，类如吾国剧中之说白，惟伴以极简之音乐）。喀车里之言曰，“近世乐中语句之意，往往因迁就音乐之故，横切硬断，遂使闻者不解所谓，殊属不当，曩者希腊名哲，曾言乐中要素有三，首为语句

(Rede)，次为节奏（Rhythmus），再其次始为音调（Ton），此三种次序，吾人万不可加以颠倒”云云。换言之，当日佛鲁冷池诸名士之提倡“吟诵”，反对歌唱，盖不欲“以乐害辞”以文胜质之意也。继陌喀两氏而起者，为孟特废底（Monteverdi，生于一五六七年，死于一六四三年），其时适值意大利北部匪乃低邪（Venedig）地方，始创公共剧场（时在一六三七年）。该场所演孟氏名剧如 Ariama、Adone、Eneae、Lavinia[①]、II Ritorno d'Ulisse. L'incoronazione di Poppea 等，皆为人所重视。孟氏对于歌剧除改良促进吟诵外，其于剧场乐器，亦颇有所增益。未几，意大利南部乃阿坡（Neapel）地方，又由史喀拉体（Scarlatti，生于一六五九年，死于一七二五年）设立学校一所，研究歌剧，该校对于剧中调子之构造（Melodiebildung），颇加以注意，与佛鲁冷池一派之专重“吟诵”者不同，换言之，昔日佛鲁冷池歌剧只有其骨，而乃阿坡歌剧则更被以新肉。本来意大利人素富于创造调子天才，又经乃阿坡学校诸名士之鼓吹研究，其易于发达，不问可知。此为意大利十七世纪歌剧复兴以来，至十八世纪初叶之进化情形也。

再其次则为法国，法国歌剧之发达，与意大利极有密切关系。一六四七年有巴黎大牧师名 Mazarin 者，召集一批意大利歌伶于巴黎，开演歌剧，一时颇引起法国人士研究歌剧之兴味。一六五九年法人康伯提（Cambert，生于一六二八年，死于一六七七年）始谱 La Pastoralee 一剧，其后复谱 Ariane、Pomone 等剧，一六六九年康氏与其友 Perrin 获得设立剧院 Académie royale de musique 专利之权。未几，有意大利人吕里（Lully，生于一六三三年，死于一六八七年）者，前来巴黎，担任皇帝乐师之职，乘机将康氏专利之权夺到手中，康氏受其排挤，乃不得不奔向伦敦而去。自此以后，法国歌剧，全为吕氏把持。吕氏虽为意人，而颇与法俗同化，所作歌剧如 Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus、Alceste、Thésée、Roland、Armide 等等，皆有法国之风，而与意大利不同，故法人尊之为法国国剧（Franzosische Nationaloper），初不以其为意人所谱而外视之也。吕氏歌剧在法国舞台盛行者五百年之久，直至德国古鹿垓（Gluck）突然而起，始夺其席以去。自吕里死后，法国歌剧作家颇为销沉，其中可以称道者只有那木（Rameau，生于一六八三年，死于一七六四年）氏一人，其余皆碌碌不足数。那氏所谱第一歌剧，名 Hippolyte et Aricie 者，于一七三三年公布，那氏主张与吕氏相同，注重表现剧情，而反对过分歌唱，换言之，亦不欲以乐害辞之意，可谓与佛鲁冷池诸人主张相同，而与乃阿坡一派之偏重调子者悬殊。惟未久（一七五二年）意大利“趣剧科班”（Buffonistentruppe）复得法政府之许可，前来巴黎开演趣剧（欧洲歌剧可分两种，一曰庄剧〔Ernste Oper〕，庄重之剧也，二曰趣剧〔Eomische Oper〕，诙谐之剧

① 此处疑为一部歌剧，即《埃内亚与拉维尼亚的婚礼》(Le nozze d'Enea con Lavinia)。

也。趣剧自十八世纪以来，在意大利方面颇称发达，其中名手如鲁克罗扯诺〔Logroscino，生于一七〇〇年，死于一七六三年〕、白尔果色〔Pergolesi，生于一七一〇年，死于一七三六年〕辈，其最著者也）。自意大利“趣剧科班”将各项趣剧（如 La serva padrona、II Maestro di Musica 等剧之类）输入法国后，当时巴黎人士遂分为两派，一为“趣剧者”（Buffonisten），一为“反趣剧者”（Antibuffonisten），前者为崇拜意大利趣剧之徒，后者为保护法国国剧之人，两派相持，竞争颇烈。其后意大利“趣剧科班”演满两年，离开法国，而法国本地之趣剧，亦遂由此成立，如 Danican Philidor（生于一七二六年，死于一七九五年）、Monsigny（生于一七二九年，死于一八一七年）、Grétry（生于一七四一年，死于一八一三年）等，其代表也。以上所述为法国十七世纪至十八世纪之歌剧情形，可谓与意大利有极深之因缘者也。

再其次则为英国，自法人康伯提被意人吕里在巴黎加以排斥后，康氏即时逃往伦敦，并鼓吹其歌剧主张。英国人士受康氏之鼓吹，歌剧兴味为之大浓，一如昔日意大利人之侵入巴黎然。其时有英人匹尔思（Purcell，生于一六五八年，死于一六九五年）者，遂创立所谓英国国剧（Englishe Naitonaloper），亦颇盛行一时。惟自匹氏死后，伦敦一部分人士，颇嗜意大利歌剧，常将意大利歌剧之残篇断简，缀为新剧，意大利歌伶来伦敦者，不绝于道，于是英国舞台，遂为意大利人独占。当德国亨登于一七一〇年前赴伦敦时，尚系意大利歌剧横行时代，而亨登又为意大利歌剧名手，宜乎英人一见而大倾其心也。亨登于伦敦死时，英人竟以大礼葬之，其崇拜可想而知矣。故就英国十七及十八世纪歌剧而论，亦未脱意大利势力范围者也。

复次则为德国，德国歌剧，其始也亦自意大利输入，其最初输入之人实为许迟（Schutz，德人，生于一五八五年，死于一六七二年）。当时德国境内，如门兴、德兰斯登等处，皆为意大利歌剧繁盛之地，惟其时德国汉堡方面，有所谓德国歌剧者，亦复渐次发展成立，并于一六七八年创设公共剧场，其中歌剧作家，如 Theile、Frauek、Strungk、Kusser、Keiser、Maheson、Telemann 诸人，其最重要者也。此种德国歌剧，在德国境内各地，渐代意大利歌剧而兴，然尚不足与言重大意义也。至于奥国维也纳方面之歌剧，则纯由意大利输入，无本国国剧之可言。

据上面所述，则知十八世纪中叶左右，在意大利方面，则乃阿坡一派因重视调子组织，与夫音乐外观之故，其末流也，竟至偏于音调，不问剧情，往往悲忧内容，而被以愉快音乐，以乐害意，莫甚于此。在法国方面，则意大利之趣剧侵入，而吕里那木两氏庄剧之席，几为其所夺。在英国方面，则又竞拾意大利唾余，而忘其先辈匹尔思艰难缔造之业。在德国方面，国家歌剧，虽渐萌芽，然究不能与深根固蒂之意大利歌剧相敌。至于奥国，则仅为意大利之附庸而已，更不足论。于斯时也，有德人古鹿琙者，挺然而

出，登高一呼，拨乱反正，于是欧洲歌剧前途，从此又另辟新径。

古鹿垓，生于一七一四年，死于一七八七年，其父为管守森林之官，古氏曾于意大利研究歌剧，故其少作，犹系意大利式。至一七六二年，彼之名著 Orpheus 出世，始昂然独树一帜。一七六七年，复继之以 Alceste 一剧，并详序其改革宗旨。一七七四年，巴黎剧场开演其名作 Iphigenie in Aulis 时，巴黎人士又因此而分为两派，凡赞成昔日之吕里那木两氏者，则表同情于古鹿垓一派，反之，凡性嗜意大利歌剧者，则反对古鹿垓一派，而以辟启里（Piccini，意人，生于一七二八年，死于一八〇〇年）氏为其党魁（古辟两氏信徒，各拥一尊，著为论文，互争胜负，在历史上极为有名）。古氏改革歌剧之功，即在使庄剧内容，趋于深厚，一扫从前意大利式尚轻倩重外观讲音调忘剧情之习，彼之主张，颇与佛鲁冷池诸前辈之说相近。古氏常有言曰，当吾握笔制谱之时，吾必须先忘却吾为音乐家也云云。（Ehe ich anfange zu komponieren，suche ich zu vergessen，das sich muskier bin.）其言盖与昔日佛鲁冷池音乐家喀车里所谓“首为语句，次为节奏，再其次始为音调，万不可加以颠倒之义极似，亦与巴黎吕里那木两氏之注重表现剧情，反对过分歌唱者相同。不过古氏旗帜，尤为鲜明而已。欧洲歌剧自古氏而后，一改旧观，直至近世歌剧大家瓦庚来（Wagner）氏，犹奉古氏为其师表焉。

继古氏而起者为摩擦耳提（Mozart），古氏所改革者为庄剧，而摩氏则又以古氏精神贯入趣剧，摩氏本为维也纳三杰之一，吾于前文已详道其生平，摩氏产于萨尔池堡（Salzburg），该地居民富于诙谐性质，而摩氏之母，尤喜滑稽，摩氏受此遗传，因于趣剧一道，极有贡献。当趣剧初盛于意继传于法之时，其在德国方面，亦复应时发生。德国趣剧第一作家为黑乃儿（Hiller）氏，生于一七二八年，死于一八〇四年，颇为世所推重。至一七七八年，奥皇更建筑国家趣剧院于维也纳，最有名之趣剧 Doktor und Apotheker（为低塔斯笃湖〔Dittersdorf〕所著），则于此处开演。摩擦耳提身逢趣剧盛行之时，更加以彼之天才，为之创造，竟成空前绝后著作，彼之趣剧长处，即在使意大利式之轻倩，与德意志式之深厚，融成一气，并以古鹿垓之改革精神贯入其中，因而摩氏趣剧，在欧洲剧界，直至今日尚未有出其右者。

由此观之，古摩两氏一则对于庄剧加以改革，一则对于趣剧加以深造，使欧洲歌剧放一异彩，日耳曼民族之功亦可谓大矣。虽然，使无意大利法兰西诸民族努力于前，日耳曼民族亦未必能改革于后，盖欧洲所有一切文化，无不由诸种民族摩擦接荡而来也。

（八）德国乐中之趣剧（下）

欧洲庄剧（Ernste Oper），自德人古鹿埃（Gluck）改革而后，一扫从前专讲音调忘却剧情之习。未几，奥人摩擦耳提（Mozart）复起而改造趣剧（Komische Oper），以古鹿埃之精神贯入其中，于是欧洲歌剧，局面一新，而转入第十九世纪时代。

欧洲第十九世纪音乐，为白堤火粉（Beethoven）当道时代，白氏于其所著唯一歌剧 Fidelio 之中，谱入严肃音调，后之来者，几无不受其影响。其时巴黎方面，有意大利人凯鲁比里（Cherubini，生于一七六〇年，死于一八四二年）及史卜体里（Spontini，生于一七七四年，死于一八五一年）者，亦颇与白氏同调。继史卜体里而起者，一则为德人买羊伯尔（Meyerbeer）氏（生于一七九一年，死于一八六四年），买氏为犹太籍，产于柏林，其人思想颇为善变，彼初系纯粹之德国音乐家，继游意大利，遂一变而为意大利式之音乐家，后到巴黎，又一变而为法国式之音乐家。买氏本有音乐创造天才，惟因太喜迎合社会心理之故，遂对于音乐进化，无多贡献，实为可惜。巴黎方面，除此三位客籍音乐家外，其次则为法国本地音乐家 Halevy（生于一七九九年，死于一八六二年）、Auber（生于一七八二年，死于一八七一年）、Boieldieu（生于一七七五年，死于一八三四年）、Herold（生于一七九一年，死于一八三三年）、Adam（生于一八〇三年，死于一八五六年）、Gounod（生于一八一八年，死于一八九三年）、Thomas（生于一八一一年，死于一八九六年）、Bizet（生于一八三八年，死于一八七五年）、Massenet（生于一八四二年，死于一九一二年）、Sain-Saëns（生于一八三五年，死于一九二一年）诸人，皆对于法国歌剧，极有功劳者也。惟自十九世纪中叶以来，巴黎音乐家中，颇有以迎合堕落社会心理为志者，辄造为香艳短剧，以动巴黎人士耳目，如 Herve（生于一八二五年，死于一八九二年）、Offenbach（德人，常住巴黎，生于一八一九年，死于一八八〇年）、Lecocq（生于一八三二年，死于一九一八年）诸人，其代表也。其后此种香艳短剧（Operette）流入维也纳，与该地素擅盛名之 Walzer 跳舞相合，又成为一时风尚。其中作家以 Johann Strauss（生于一八二五年，死于一八九九年）、Suppe（生于一八二〇年，死于一八九五年）、Millocker（生于一八四二年，死于一八九九年）为最著。

其在意大利方面，则有鲁思里（Rossini）者（生于一七九二年，死于一八六八年），所著趣剧 Barbier von Zevilla 与摩擦耳提之趣剧 Die Hochzeit des Figaro 齐名，其

所作庄剧 Guillaume Tell，一八二九年在巴黎开演，则又有凯鲁比里及史卜体里两氏之风。在鲁氏之后享有盛名者，则以 Bellini（生于一八〇一年，死于一八三五年）、Donizetti（生于一七九七年，死于一八四八年）Verdi（生于一八一三年，死于一九〇一年）、Boito（生于一八四二年，死于一九一八年）诸人为最。至于英国方面，其间最著名者当推 Balfe（生于一八〇八年，死于一八七〇年）氏，惟其著作趋势，则仍在意大利范围之下也。

以上所述，为十九世纪法奥意英诸国之歌剧情形，其时德国方面，则正发育培植其所谓德国国剧（Deutsche Nationaloper），其开国元勋，当以魏伯尔（Weber）为首。魏氏本为罗曼主义领袖，在德国音乐界中，系极有关系之人，氏生于一七八六年，死于一八二六年，其名剧为 Freischutz、Euryanthe、Oberon 等等，不但代表罗曼主义，而且为德国国剧始祖。与魏氏同时之人，如史卜尔（Spohr，生于一七八四年，死于一八五九年，其著名歌剧为 Faust，彼又为提琴〔Violin〕名家）、马喜来（Marschner，生于一七九六年，死于一八六一年，其著名歌剧为 Vampyr、Hans Heiling 等，马氏身体肥胖，重二百五十磅，德人称为最重之音乐家）辈，亦参与创设德国国剧之业，至瓦庚来（Wagner）氏出，德国国剧遂完全告厥成功。瓦氏生于一八一三年，死于一八八三年，其父为警厅书记，性嗜戏剧，瓦氏因而受其遗传，瓦氏半岁即丧其父，而母氏又复再醮，零丁孤苦，可想而知。氏曾肄业大学，研究乐学，其后历任德国各地音乐监督。一八三九年，瓦氏偕同其妇前往巴黎，为该地书贾编制乐谱，以度其日，因得研究巴黎前辈歌剧之机会，其有益于瓦氏前途者不少。彼之名剧，如 Rienzi、Fliegenden Hollander 等，即在此处脱稿。惟其中 Rienzi 一剧，尚受有法国歌剧影响，至 Der Fliegende Holländer 一剧，则始独标一帜。自此以后，德国歌剧界中，遂有瓦庚来派与非瓦庚来派之别。一八四二年，瓦氏由法返德，从一八四五年起，继续发表其名剧 Tannhauser、Lohengrin、Meistersinger、Nibelungen 等等，此外关于音乐之论文著述，亦复不少，如《美术与革命》、《将来之艺术品》、《将来音乐》、《美术与风土》之类是也。瓦氏不但为音乐家著作家，而且同时又为诗人，彼之名剧脚本，皆系自作，盖合诗人乐师而为一人者也。彼之歌剧，系将歌唱、吟诵、说白三者合为一炉，制成所谓语歌（Sprechsingen），换言之，歌唱即说白，说白亦歌唱。彼之音乐宗旨，与古鹿垓氏相近，彼仅认音乐为歌剧全体中之一分子，不许其单独进化，处处须与剧情适合，以达全剧之共同目的。自瓦氏以后，德国国剧，遂完全成立，且进而为世界各国模范焉。然吾人于此不可不知者，即瓦氏著作，实为前此历史进化之结果，而非一种新式运动之萌芽，因此之故，后之作者，如欲循其故辙，以驾瓦氏而上之，实属不可能之事，故凡有意创造将来歌剧者，非另寻新径不可。至于与瓦氏同时（或在其后）之音乐家，其中可以称道者，

如 Pfitzner（德人，一八六九年生于莫斯科）、R. Strauss（德人，生于一八六四年）、d'Albert（德人，一八六四年生于苏格兰）、Korngold（奥人，生于一八九七年）、Mussorgsky（俄人，生于一八三九年，死于一八八一年）、Schreker（一八七八年生于法国南方 Monaco 自由城）、Verdi（意人，已见前段）、Mascagni（意人，生于一八六三年）、Leoncavallo（意人，生于一八五八年，死于一九一九年）、Puccini（意人，生于一八五八年）、Bizet（法人，已见前段）、Debussy（法人，生于一八六二年，死于一九一八年）、Grieg（那威人，生于一八四三年，死于一九〇七年）诸人，皆极负时誉者也。

观此，则知欧洲歌剧，自十七世纪初叶佛鲁冷池地方复兴以来，初盛于意，继昌于法，至十八世纪中叶，德人古鹿垓氏起而为第一次之改革，至十八世纪中叶，德人瓦庚来氏又起而为第二次之改革，于是欧洲歌剧，始有今日之盛况。考其发达程序，实非一跃而几，故凡有志改革社会事业者，要在其能继续不断之奋斗耳。

（九）德国乐中之艺师

著者前文所举之音乐大家，系以制谱著名者为限，此种制谱乐师，德人称为 Komponist，盖即著作家之意也。制谱乐师对于一代音乐之变迁进化，常居指道促进地位，具有转移风气魄力，故在音乐史上极占重要位置。此外尚有专以奏乐知名之人，德国呼为 Virtuos，译言之即技艺家也。惟制谱家与技艺家之间，有时亦不能判然区别，大概历来制谱家中，类多同时兼擅演奏之长，如李斯志（Liszt）曲冰（Chopin）辈，其最著者也。至于著名技艺家中，亦无不同时兼能制谱，不过两者相较，其制谱之名不如其演奏之名而已。此篇所谓艺师，即指善于演奏之技艺家而言也。

艺师之重要使命，即在其能将作者制谱原意，依样和盘托出，至于手法应如何灵敏，发音宜如何精确，乃其余事。若夫吾国艺师之所谓花头，则更卑卑不足道矣。德国历代大家著作，类多高深宏大，非尽人所能了解，更非尽人所能演奏，譬如巴赫（Bach）所作之 Mattaus Passion，直至巴氏死后八十年（一八二九年），始由音乐名家门登思宋（Mendelssohn）在故纸堆中寻出，再行演奏，其时门氏年仅二十岁，一般艺师无不嗤之以鼻，以为孺子何足解此，孰料门氏竟能演奏如法，举座莫不大惊。又如白堤火粉（Beethoven）所作之第九“生风里”（Symphonie），极为深奥，颇难演奏，德国音乐名家瓦庚来（Wagner）氏于一八四六年曾演奏一次，历史上皆认为特别大事，

无不大书特书。即此两例，已可想见演奏大家著作之如何困难矣。演奏既如此困难，故凡为艺师者，须特别体会作者本意，其勤于校勘默诵，与吾国昔日之经生家实无区别，直至自己之胸襟思想，皆与作者暗合，然后登场献技，以全身血液赴之，奏巴赫之调者一如巴赫自身登场，所有艺师原来之“我”须完全忘却，此种境界，固非浅学者所能一跃而至也。

在欧洲制谱乐师中，其名盖一世者大抵属于男子，而女子独少，惟在艺师中，则女子成名者亦不乏人，如提琴（Violin）艺师中之赖鲁达（Neruda）女士，钢琴（Klavier）艺师则以喀狸奴（Carreno）女士，歌唱艺师（Sangerin）中之谢履登（Schroder）女士，皆极负盛名也。

德国乐器种类众多，各有其超群拔类之艺师，惟吾此文因篇幅所限不能悉选，兹仅就最重要最普通之三种艺师（一提琴艺师、二钢琴艺师、三歌唱艺师），依次略举如下。

（一）提琴艺师　提琴（Violin）形似吾国之琵琶，共有四弦，用弓弦以奏之。此乐在吾国通商大埠，渐已流行，而内地则尚不多见。在德国方面，男子多习提琴，女子则多习钢琴，故提琴钢琴之在德国，已成为家常便饭。惟习琴者虽多，而真正之提琴艺师则不多见，其原因系由于提琴易习难精之故。在欧洲提琴艺师中，以意大利之卜革里利（Paganini）氏最负盛名（氏生于一七八二年，死于一八四〇年）。其在德国方面，则以史卜尔（Spohr，生于一七八四年，死于一八五九年）、达费提（David，生于一八一〇年，死于一八七三年，为史卜尔之门人）、岳阿黑谟（Joachim，生于一八三一年，死于一九〇七年，为达费提之门人）、赖鲁达（Neruda）女士（生于一八三九年，死于一九一一年，与岳阿黑谟齐名，世人呼之为“女的岳阿黑谟”）、克乃斯来（Kreisler，生于一八七五年，即今年夏季会在北京奏乐者）、补邪（Busch，生于一八九一年，现在柏林奏乐）等为最知名。克乃斯来与补邪两人为现存提琴艺师中之两株乔树，惜前次克氏来华时，吾国社会竟听其无声无息以去，殊可叹也。

（二）钢琴艺师　在德国钢琴艺师中，除李斯志、曲冰两氏，兼为制谱乐师，已于前文叙述外，其余则如比鲁（Bulow，生于一八三〇年，死于一八九四年）、航汝阶（Ansorge，生于一八六二年，为现存艺师之一）、德阿伯提（d'Albert，生于一八六四年，亦为现存艺师之一）三人皆为此种翘楚，而且三人皆曾受业于李斯志之门，可谓学有渊源者也。其在女艺师中，则以喀狸奴女士（Carreno，南美人，生于一八五三年，死于一九一七年，曾一度为德阿伯提之妇）为最有名。

（三）歌唱艺师　歌喉亦为乐器之一种，人类最古乐器，即当首推自然赋与之歌喉，在欧洲十六世纪之际，有所谓 A Cappella Stil 者，即纯用各种歌喉合奏，不杂其他乐器，故歌手之在欧洲，可以谓为“自然的乐器”也。欧洲歌喉可分为四种，一曰苏拔朗

(Sopran)，最高音也，二曰阿尔提（Alt)，次高音也，三曰吞陆耳（Tenor)，次低音也，四曰把时（Bass)，最低音也。妇女与童子则歌苏拔朗、阿尔提两种高音，成年男子则歌吞陆耳、把时两种低音。往日欧洲歌者多用男子，故男子又须同时兼歌女子两种高音，惟此种男子，必须去势，一如吾国之宦者，现在此制业已革除，凡高音皆以妇女或童子代之，不复再作此种非人道之举矣。在德国歌唱艺师中，以李满（Niemann，为吞陆耳歌者，生于一八三一年，死于一九一七年）、佛里客（Fricke，为把时歌者，生于一八二九年，死于一八九四年）、克虏塔（Knote，为吞陆耳歌者，生于一八七〇年，为现存著名歌唱艺师之一，德人呼为德国之喀鲁梭〔Caruso〕，盖喀鲁梭者，意大利之歌伶，负有世界盛名者也）为最有名。在女子歌唱艺师中，则以谢履登女士（Schroder，为苏拔朗歌者，生于一八〇四年，死于一八六〇年）、阿乃根女士（Onegin，为阿尔提歌者，生于一八九〇年，为现存著名歌唱艺师之一）、赖满女士（Lehmann[①]，为苏拔朗歌者，生于一八四二年，现住柏林）为最知名。

要之，无论提琴、钢琴、歌唱艺师，其重要责任皆在将作者本意达而出之，若徒以花头眩人，则为识者所不取也。

（十）音乐中之民族主义

德国音乐自十八世纪以来，尝为欧洲音乐界之盟主，已如前函所述，惟音乐为人类生活之表现，各民族之思想行为感情习惯，既各有不同，则其所表现于音乐也，亦当然互异。日耳曼民族之乐，拉丁民族不必尽懂，拉丁民族之乐，斯拉夫民族不必尽懂，推而至于各小民族，亦无不如此。因之遂有所谓“国乐”者，应时而生。

吾人每读欧洲音乐历史，当有两种印象同时浮于脑际，其一，现在欧洲各大民族之乐，其始也无不导源希腊，其继也又无不互相影响，故以吾东方人眼光观之，直可谓欧洲音乐为一个整物，不必加以割裂。其二，欧洲各大民族之乐，其导源希腊也虽同，其互相影响也虽大，然各民族之固有个性，则未尝因此而消灭，譬如拉丁民族，秉性洒落，其发为乐也，遂流于轻逸，日耳曼民族，资质厚重，其发为乐也，则近于深郁，故吾人又可谓欧洲音乐为无数之个体聚集而成。

---

① 此处疑为莉莉·勒曼（Lilli Lehmann)，生于1848年，殁于1929年，德国女高音歌唱家。

此犹就欧洲各先进民族而言也，至于其他欧洲后进各种民族，在最近两世纪之间，备受德国音乐影响，美术思潮，日益蓬勃，遂欲进而创造其所谓“国乐”。一方则利用欧洲各先进民族之已有艺术，他方又融合本国固有之民间谣歌、跳舞各乐，造成一种国乐，以代表其民族精神。

其在北欧也，则有所谓斯堪底那夫主义（Skandinavismus），此中代表，如丹麦音乐家Gade（生于一八一七年，死于一八九〇年）、Hartmann父子（父生于一八〇五年，死于一九〇〇年，子生于一八三六年，死于一八九八年）、Winding（生于一八三五年，死于一八九九年）等，那威音乐家Grieg（生于一四三年，死于一九〇七年）、Sinding（生于一八五六年）、Svendsen（生于一八四〇年，死于一九一一年）等，皆卓然成一家言。

其在芬兰也，则有所谓芬兰国乐，举其著者如Kajanus（生于一八五六年）、Sibelius（生于一八六五年）、Iarnefelt（生于一八六九年）Merikanto[①]（生于一八六八年）、Melartin（生于一八七五年）、Launis（生于一八八四年）、Wielck（生于一八七七年，死于一八九九年）辈，皆各有所树立，为芬兰民族吐气。

其在俄罗斯也，则自Glinka（生于一八〇四年，死于一八五七年）始，亟欲脱离德国音乐势力，另创所谓俄罗斯国乐。继其后者，颇不乏人，如Dargomyszski（生于一八一三年，死于一八六九年）、Borodin（生于一八三四年，死于一八八七年）、Cui（生于一八三五年，死于一九一八年）、Balakirew（生于一八三七年，死于一九一〇年）、Mussorgsky（生于一八三九年，死于一八八一年）、Rimsky Korsako（生于一八四四年，死于一九〇八年）、Taneev（生于一八五六年，死于一九一五年）、Tschaikowsky（生于一八四六年，死于一八九三年）、Arensky（生于一八六一年，死于一九〇六年）等，其最著者也。此外尚有著名俄国音乐家一人，名为Rubinstein（生于一八二九年，死于一八九四年）者，颇有声于国际，然其著作，系直接承继德国罗曼主义，而非俄罗斯国乐，故记者未在此处列举。

其在捷克斯拉夫也，则有Smetana（生于一八二四年，死于一八八四年）、Dwokak（生于一八四一年，死于一九〇四年）两人，以代表其本国国乐，颇为世所推重。

此外如英国，则有Mackenxie（生于一八四七年）、Stanford（生于一八五二年）、Cowen（生于一八五二年）、Bantok（生于一八六八年）、Elgar（生于一八五七年）辈，在法国，则有Franck（生于一八二二年，死于一八九〇年）、d'Judy（生于一八五一年）辈，在比利时，则有Benoit（生于一八三四年，死于一九〇一年）、Tinel（生于一八五四年，死于一九一二年）、Blockx（生于一八五一年，死于一九一二年）辈，在意大利，

① 此处疑为阿雷·梅里康托（Aarre Merikanto），生于1893年，殁于1958年，芬兰作曲家。

则有 Sgambati[①]（生于一八四三年，死于一九一四年）、Martucci（生于一八五六年，死于一九〇九年）、Bossi（生于一八六一年）、Perosi（生于一八七二年）辈，类能发扬光大其“民族之声”，不让德国独步者也。

以上仅就欧洲一隅而言，其派别已复杂如此，吾人于此可以想见欧洲民族个性之如何发达矣。以同处欧洲之民族，对于音乐一道，尚不能彼此尽量了解，今欲以思想行为感情习惯迥不相同之东方人士，而求其充分了解欧土音乐，则其为道之难，更不待智者而知。举其著者，约有三端：第一，西洋人习性豪阔，故其发为音乐也，亦极壮观优美，吾人每听欧洲音乐，常生富贵功名之感；东方人恬淡而多情，故其发为音乐也，颇尚清逸缠绵，吾人每闻中国音乐，则多高山流水之思。换言之，前者所以代表城市文化，后者所以代表山林文化也。第二，西洋人性喜战斗，古代西洋美术如图书诗歌等类，颇多赞美战争之作，其在音乐中，虽不如图书诗歌这直接描写战争，然以好战民族发为声调，自多激昂雄健之音，令人闻之，辄思猛士，固不独军乐一种为然也；反之，中国人生性温厚，其发为音乐也，类皆柔靄祥和，令人闻之，立生息戈之意。换言之，前者所以代表战争文化，后者所以代表和平文化者也。第三，西洋古代美术，多与宗教有关，音乐一事，尤为教堂卵翼之物，直至德国音乐始祖巴赫（Bach），其名著独多关于教堂音乐之作；反之，吾中华民族生息于孔孟学说之下，养成一种“哲学民族”，虽有外来佛教，然智者仅以之作哲学研究、文学修养，愚者则以为避祸求福之具，且信之亦极不坚。譬如家有丧事，可以同时使僧道合处一堂，共同祈祷，此则为欧洲“宗教国民”所万无之事，至于耶教之在中国，则贤者不过欲藉此以为救国工具，因此遂有所谓“耶教救国论”之发生，亦与欧洲之纯粹宗教思想不同，其不肖者则仅藉洋势欺本族而已，更与宗教风马牛不相及。中国人既与宗教关系不深，故其发为音乐也，亦多以陶养性灵为主，甚至于僧道念经，亦以民间流行妖艳小曲，杂入其中（吾蜀道士念经，往往于斋满之日，登坛放戒，其所奏调子，多杂以悦耳小曲），甚矣“哲学民族”之不足与言宗教思想也。

西洋音乐既有此三种特色，与吾中华民族本性一一相反，则中国人之不懂西洋音乐者，势也，非可勉强为之者也。虽然，中国人不懂西洋音乐，可也，不懂西洋音乐进化，则不可也（因研究西洋音乐进化，可以为改造吾国音乐师资，其中所用之科学方法，尤可取材）。再退一步言，不懂西洋音乐进化，可也，不懂本国固有音乐，则不可也，懂之而不能使其发扬光大，则更不可也。

---

① 此处疑为乔瓦尼·斯甘巴蒂（Giovanni Sgambati），生于 1841 年，殁于 1914 年，意大利作曲家、指挥家、钢琴家。

吾国人对于“音乐家”一名，往往以为专指吹弹歌唱之人，此实大误。欧洲所谓音乐家，大约可分下列四种：（一）制谱乐师（Komponist），如巴赫（Bach）是也；（二）奏乐艺师（Virtuos），如曾来北京之克乃斯（Kreisler）是也；（三）音乐评论家（Musikschriftsteller），如鲁河里迟（Rochlitz）是也；（四）音乐历史家（Musikhistoriker），如吕满（Riemann，生于一八四九年，死于一九一九年）是也。此四种人对于音乐之进化，皆极有关系，吾国若欲改造旧乐，非有此四种人材同时产生不可。德国儿童无不了解唱歌（因国民学校教授一切民间流行歌曲），德国少年无不学习跳舞，二者皆与音乐修养，极有关系，至于中等以上家庭，则更无不设置钢琴一具，或其他钢琴箫笛之类，子女自十岁左右起，即聘请私人教授音乐，虽值此战后经济困难时代，亦毫不吝惜，报章杂志，更有专栏，讨论音乐，故德国音乐之有今日，非偶然之事也。

吾国素以“礼乐之邦”自豪于人，礼也者，小而言之，则为吾人起居进退之仪，大而言之，则为日常待人处世之道，要之，所以指导吾人外面之行动者也。乐也者，小而言之则为陶养吾人性灵之具，大而言之，则为散布人类和平之使，要之，所以调谐吾人内心之生活者也。吾国孔子以此二事，养成吾人今日之“中华民族性”，蕃衍于大地之上，与各强族并存，虽屡为人所征服，而终不至于灭亡者，赖有此也，今日虽濒于危殆，而吾党犹可致力，使吾颓废民族复兴者，亦赖有此也。至于古礼古乐之不宜于今者，吾党自应起而改造之，以应世界潮流，而古人制礼作乐之微意，则千古不磨也。今人竞言“爱国救国”从事政治改革运动矣，而吾党则更请先言“爱族救族”，从事社会改革运动，盖未有社会不良，而政治能良者也，未有民族不强，而国家能强者也，唤醒民族改良社会之道奈何，曰自礼乐复兴始。

阳调与阴调[①]

顷接国内某君书，询“阳调”与“阴调”事，因作斯篇以答之。

中华民国十四年一月十四日王光祈识于柏林。

“阳调”与“阴调”为今日欧洲盛行之两大主调。近来吾国学校唱歌，亦复采此两调。兹特将其名称、性质与中国旧乐之关系分为三段，详述如下。

（一）阳调阴调之名称　阳调，德文为Mur，法文为Majeur，意文为Maggiore，英文为Major，日译为“长音阶”。阴调，德文为Moll，法文为Mineur，意文为Minore，英文为Minor，日译为“短音阶”。至于吾国音乐界中，则多沿用日译名词。惟该项日译，只就两调之构成形式而言（因阳调是由“长三阶”〔Grosse Terz〕所组织而成，阴调是由“短三阶”〔Kleine Terz〕所组织而成。故日人分译为“长音阶”与“短音阶”两个名词），而未在两调之性质方面注意（德文Dur有一种刚健之意，Moll有一种柔和之意）。我译为“阳调”与“阴调”两个名词，即在表示各该调固有的性质，使国人一望而知其义，似较日译为佳。因日本所谓“长音阶”与“短音阶”，非曾学过一点西洋制谱学者，实不解其意义之所在也。

（二）阳调阴调之出处　近代西洋所用两种主调（即阳调与阴调），是从“欧洲大陆教堂乐调”进化出来的，“欧洲大陆教堂乐调”又是从“比昌池教堂乐调”进化出来的，“比昌池教堂乐调”又是从希腊乐调进化出来的。今请分述如下。

---

① 《阳调与阴调》原载于《音乐季刊》第五期（1925年），本《文集》所采即为此本。

（甲）古代希腊乐调　希腊最初有两种“五音调”，其组织次序如下（表中符号∧系代表“半音”，～～～系代表“短三阶”，⊓⊔⊓⊔系代表“长三阶”，无符号者为“整音”）：

（1）d　e　g　a　h　d' =auhemitonische pentatonik.

（2）e　f　a　h　c　e' =ditonische pentatonik.

其后（约在西历纪元前七八世纪，当吾国周桓王时代左右），复由“五音调”进而为“七音调”，其最要者共有七种。其式如下：

(1) e　f　g　a　h　c'　d'　e'=dorisch

(2) d　e　f　g　a　h　c'　d'=phrygisch

(3) c　d　e　f　g　a　h　c'=lydisch

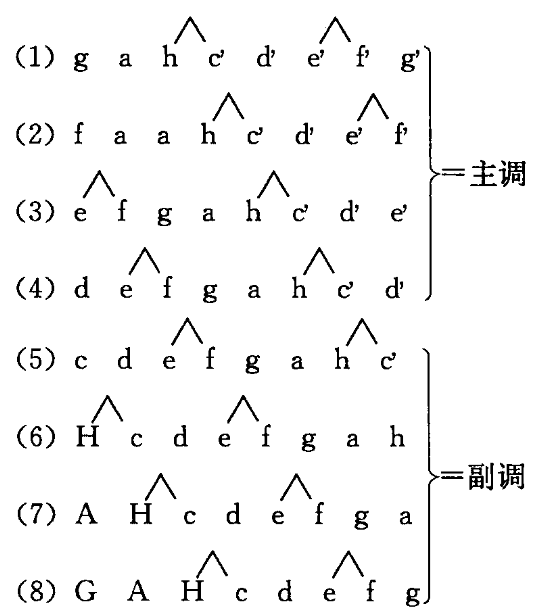
(4) H　c　d　e　f　g　a　h=mixolydisch

(5) A　H　c　d　e　f　g　a=hypodorisch

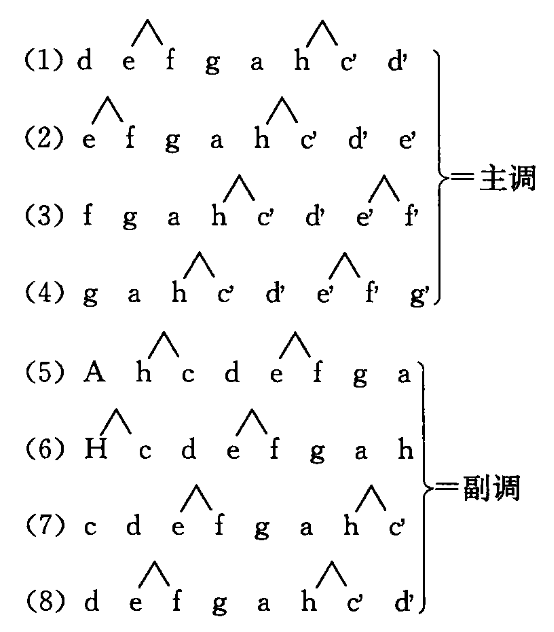
(6) G　A　H　c　d　e　f　g=hypophrygisch

(7) F　G　A　H　c　d　e　f=hypolydisch

（乙）比昌池教堂乐调　比昌池（Byzanz）即今日之君士坦丁。在中世纪之时，其地教堂所用乐调，系由古代希腊乐调变化出来的，计有主调（Authentisch）、副调（Plagalisch）各四种。其式如下：



（丙）欧洲大陆教堂乐调　上述八种乐调，渐渐流入欧洲大陆，于是欧洲大陆方面，又因此产出八种乐调，主持欧洲音乐界者亘数百年，是即最有名之“教堂乐调”（Kirchentöne）是也。其组织次序如下：

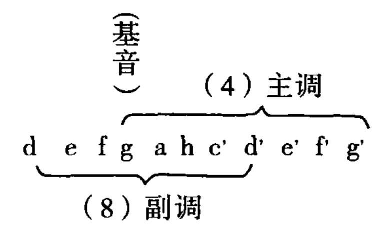


上列八种调子，其中四种“副调”，是由四种“主调”生出来的，而且主调与副调之“基音”，彼此完全相同。现在我们将（1）与（5）、（2）与（6）、（3）与（7）、（4）与（8）合并起来，成为四组如下：

（基音）
（1）主调
A H c d e f g a h c' d'
（5）副调

（基音）
（2）主调
H c d e f g a h c' d' e'
（6）副调

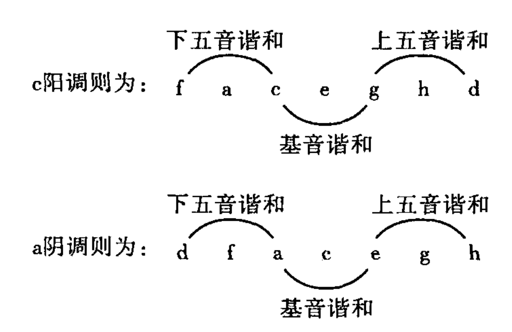
（基音）
（3）主调
c d e f g a h c' d' e' f'
（7）副调



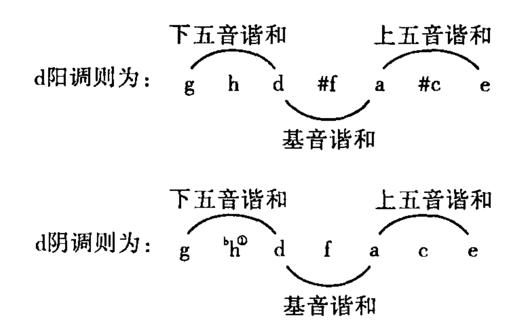
由此观之，调子虽有八个，而基音则只有 d、e、f、g 四个。因此之故，我们从前骤看第（1）个主调与第（8）个副调的组织似乎完全相同，但是我们现在一查他们俩的基音，则两个调子根本上完全不同。

到了第十六世纪左右（约在吾国明神宗时代），欧洲谐和（Harmonie）之学大昌。因此每一个调子之中，必须备有三种主要谐和资格（按即“基音谐和”〔Tonika〕、“下五音谐和”〔Jubdominante〕、“上五音谐和”〔Dominante〕三种），然后始能合用。

查各种调子之中，只有以 c 音或 a 音为基音的调子，始备有此项资格。譬如：



至于其它以 d、e、f、g、h 等音为基音的调子，则未曾备有此项资格。若必使之合格，则非先将调中之音升高或降低一二不可。譬如以 d 为基音之调子，则其三种主要谐和应如下式：



我们试观上表，则知非将 f、c、h 各音加以升降不可，若不升降则不合格。此乃关于谐和原理之故，非此短篇所能详述，现在但请诸君记着“非升非降，则不合格”八字

① 注：原图表如此。表中的“♭h”的正确写法应为“b”。

罢了。我们现在且查当时欧洲大陆所谓八种教堂乐调，其基音中只有 d、e、f、g 四音，而无 c、a 两音，所以此项乐调皆不合格。于是当时（十六世纪）有瑞士音乐家格拉润（Glarean）者，建议再增四调，因此欧洲大陆教堂乐调，遂由八种而增为十二种。其所增者如下：

(9) c d e f g a h c'
(10) a h c' d' e' f' g' a'
（以上）主调

(11) G A H c d e f g
(12) e f g a h c' d' e'
（以上）副调

我们若再把他们依照前法合并两组，则如下。

G A H c d e f g a h c'
（基音：c）（9）主调：c d e f g a h c'；（11）副调：G A H c d e f g

e f g a h c' d' e' f' g' a'
（基音：a）（10）主调：a h c' d' e' f' g' a'；（12）副调：e f g a h c' d' e'

我们细看上面新增四调，即系专用 c、a 两音为基音，所有从前的困难，现在遂解决了。

以 c 音为基音的调子，便是 c 阳调；以 a 音为基音的调子，便是 a 阴调。后来此两调遂成欧洲音乐界中的模范调子。其式如下：

c 阳调：c d e f g a h c'（c、c' 为基音）

a 阴调：a h c' d' e' f' g' a'（a、a' 为基音）

（后来 a 阴调又把 g 音增高半音，以便结尾。但在本篇之内，无关宏旨，恕不赘。）

现在我们若利用十二律（平均律）还相为宫之法，则可得二十四调。换言之，十二

律还相为 c，则可得 c、g、d、a、e、h（或称 ces）、fis（或称 ges）、f、b、es、as、des（或称 cis）十二阳调。再以十二律还相为 a，则可得 a、e、h、fis、cis、gis（或称为 as）、dis（或称 es）、d、g、c、f、b（或称 ais）十二阴调。共计二十四调。

我们细观欧洲乐调进化大势，系由多种调子，减至两种调子。此其故无他，因从前系单音音乐，谐和学尚未发明，乐中变化甚少，故不能不在调子方面设法。调子愈众，则变化较多。其后谐和之学发明，虽同系一个调子，而以其谐和方法不同之故，可以生出无限变化。因此之故，谐和之学则逐渐扩充，而调子范围则愈趋愈小，直至今日，只存阳调与阴调两种。

（三）阳调阴调与中国旧乐之关系　吾国最古的调子是“五音调”（约在黄帝时代），其组织次序如下：

（基音）　　　　（基音）
(1)　宫　商　角　徵　羽　宫＝宫调
　　c　d　e　g　a　c'

复以商、角、徵、羽各音为基音。更组成四调如下。

（基音）　　　　（基音）
(2)　商　角　徵　羽　宫　商＝商调
　　d　e　g　a　c'　d'

(3)　角　徵　羽　宫　商　角＝角调
　　e　g　a　c'　d'　e'

(4)　徵　羽　宫　商　角　徵＝徵调
　　g　a　c'　d'　e'　g'

(5)　羽　宫　商　角　徵　羽＝羽调
　　a　c'　d'　e'　g'　a'

其后（约在周朝）复由“五音调”进而为“七音调”（有人谓舜欲闻“七始”，即是“七音调”，但无充分证据，故本篇未采此说。因舜之“南风歌”，仍系“五音调”，去岁我曾将该调译成西谱。故此处仍用“周朝为始”一说），其式如下：

（基音）　　　　　　　　（基音）
(1)　宫　商　角　变徵　徵　羽　变宫　宫＝宫调
　　c　d　e　fis　g　a　h　c'

□□复以商、角、变徵、徵、羽、变宫各为基音，则更可组成六调如下：

（2） 商（基音） 角 变徵∧徵 羽 变宫∧宫 商（基音）=商调

d e fis g a h c’ d’

（3） 角 变徵∧徵 羽 变宫∧宫 商 角 = 角调

e fis g a h c’ d’ e’

（4） 变徵∧徵 羽 变宫∧宫 商 角 变徵 =变徵

fis g a h c’ d’ e’ fis’

（5） 徵 羽 变宫∧宫 商 角 变徵∧徵 = 徵调

g a h c’ d’ e’ fis’ g’

（6） 羽 变宫∧宫 商 角 变徵∧徵 羽 = 羽调

a h c’ d’ e’ fis’ g’ a’

（7） 变宫∧宫 商 角 变徵∧徵 羽 变宫 =变宫调

h c’ d’ e’ fis’ g’ a’ h’

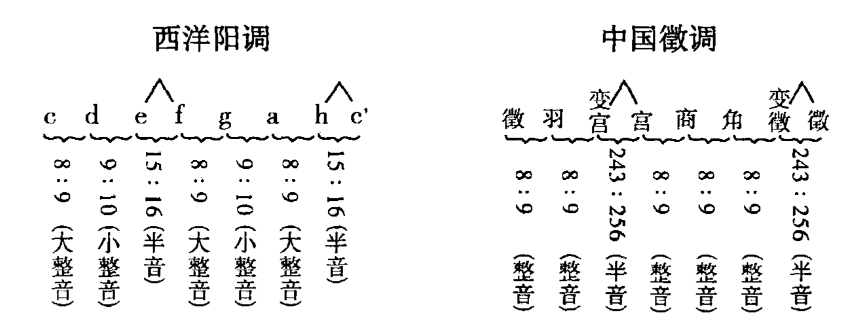
以前所列五种“五音调”，若利用十二律还相为宫之理，则每调皆可得十二调。总计共得六十调。此处所列七种“七音调”，若利用十二律还相为宫之理，则每调亦可得十二调，总计共得八十四调。

《诗经》三百篇中，凡“大雅”三十一篇皆宫调，“小雅”七十四篇皆徵调，“周颂”三十一篇及“鲁颂”四篇皆羽调，“十五国风”一百六十篇皆角调。周诗三百篇中皆无商调，惟“商颂”五篇则用商调，故附于三百篇之后，仿佛是一种附录之意，因为周朝不喜商音，谓其有杀声故也。但此种限制，只是官家音乐如此，民间私乐则无此种限制（《诗经》各谱中我曾选出数篇译为西谱，载入拙著《德文音乐书籍》）。此外如荆轲“易水歌”则是一种变徵调。

我们细观上列七种“七音调”，其中徵调组织，即是欧洲的阳调（g 阳调），角调的组织，即是欧洲的阴调（e 阴调）。我国《诗经》“小雅”及“十五国风”诸篇，即是上述两种调子。惜读者不察，数典忘祖耳。

惟西洋近代所用者为十二平均律，我国今日所用者则仍是古代十二不平均律（古代

十二不平均律，系黄帝时伶伦所发明。其后汉京房定为六十律，南北朝钱乐之定为三百六十律，宋蔡元定定为十八律，明朱载堉定为十二平均律，与西洋十二平均律全同。但在事实上中国音乐界，始终喜用古代十二不平均律）。因此之故，我国之所谓“半音”，小于西洋之“半音”；我国之所谓“整音”，又大于西洋之“小整音”（但西洋“大整音”则与中国“整音”相等），此又不可不知者也。兹请一为比较如下：



又中国七种“七音调”，亦不可与前述希腊七调混视，因中国各调皆以起首结尾为基音。譬如，《关雎》篇系角调，故中国旧谱上常写着“黄钟之角，姑洗起调，姑洗毕曲”数字。换言之，即以“姑洗”为基音（按，即“角”音），实与希腊乐调不同。盖希腊乐调基音，不必常在首音。譬如 dorisch 一调，系 e 、f、g、a、h、c、d、e 七音，而其基音则不是开始之 e，而实为中间之 a 是也。

我在上面所用西洋音名，皆系德国方式，与英法所用微有不同。兹为明了起见，特将德国音名与中国音名并列于后：

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
中国律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	半黄钟
德国律名	c	cis	d	dis	e	eis	fis	g	gis	a	ais	h	c'

以上所述，仅以关于阳调及阴调之范围为限。若必欲再进一层以研究东西各国之乐制，则请读拙著《音乐丛刊》第六种《东西乐制之研究》一书。该书对于东西各国乐制（即“律”与“调”两个问题）之进化情形，曾有详细讨论，并附有各国乐谱进化程序。全书约十万言，读者可以购阅参考也。